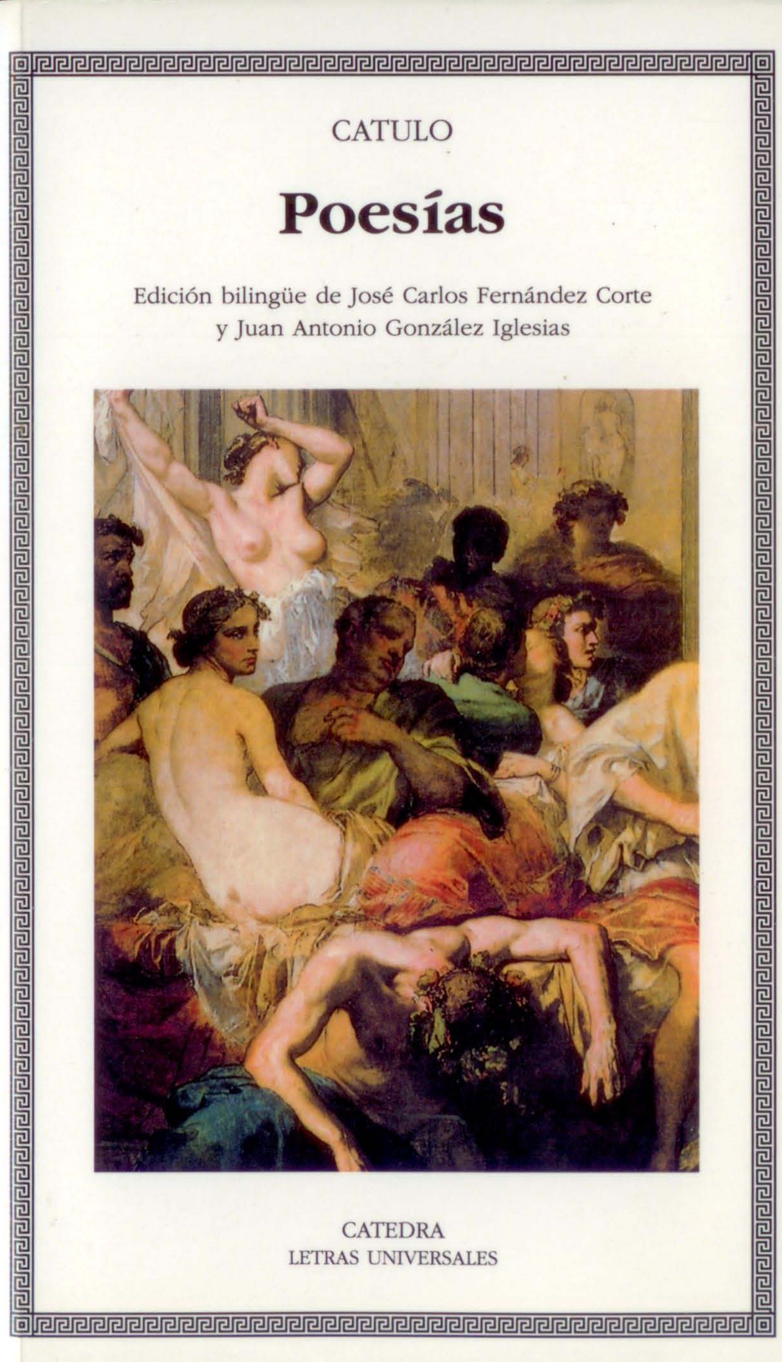

CATULO
Poesías
Edición bilingüe de José Carlos Fernández Corte
y Juan Antonio González Iglesias
CATEDRA
LETRAS UNIVERSALES

Es opinión común, basándose en la *Chronica* de Jerónimo, que Catulo murió treinta años después de su nacimiento en Verona en el año 84. Muy pocas cosas de su vida podemos colegir a partir de su poesía y por datos posteriores: que fue de rica familia provincial, frecuentada por César en sus viajes a la Galia, que se trasladó a Roma de joven con la intención de hacer política, pero terminó dedicándose a la poesía, y que sus poemas hicieron célebre a su amada Lesbia, pseudónimo que ocultaba a una mujer real que Catulo nos presenta como culta, entendida en poesía, libre, casada y bella.



Catulo heredó de Calímaco una visión sobre la responsabilidad del poeta que le hace estar por encima de los géneros y de las técnicas tradicionales, manifestando su individualidad estética al defender polémicamente su poesía contra opciones poéticas rivales. Catulo convirtió, además, la poesía ligera de los aristócratas, en opción vital. La seriedad con la que relata su pasión por Lesbia y el papel que desempeñan sus diversas alternativas le diferencian de todos sus contemporáneos para quienes el amor era algo ligero o bien tabú del que no se hablaba. Transformó en lírica la ligereza y ocasionalidad del epigrama y convirtió el poema breve en vehículo de una nueva estética y de una nueva ética literarias.

ISBN 978-84-376-2293-4 00304



0120304

LETRAS UNIVERSALES

POESÍAS

LETRAS UNIVERSALES

CATULO

Poesías

Edición bilingüe de José Carlos Fernández Corte

Traducción de Juan Antonio González Iglesias

TERCERA EDICIÓN

CÁTEDRA
LETRAS UNIVERSALES

Título original de la obra:
Carmina

1.ª edición, 2006
3.ª edición, 2014

Diseño de cubierta: Diego Lara

Ilustración de cubierta: Thomas Couture, *Los romanos de la decadencia*

Juan Ignacio Luca de Tena, 15. 28027 Madrid
Depósito legal: M. 41.765-2009
I.S.B.N.: 978-84-376-2293-4
Printed in Spain

INTRODUCCIÓN

1. La literatura anterior y contemporánea de Catulo

Preliminar

El presente capítulo intenta ofrecer un panorama de la poesía contemporánea de Catulo, así como de sus antetecedentes griegos y latinos, con el fin de captar la originalidad del escritor. La tarea bordea constantemente el círculo vicioso porque nuestra fuente básica de información la constituye el libro del propio Catulo con sus 116 poemas, en tanto que de la obra de sus contemporáneos sólo poseemos noticias (la mayor parte derivadas de poemas catulianos) y escasos fragmentos, mientras que no estamos mejor informados acerca de sus escasos antecesores latinos. Por lo que toca a los griegos, no conocemos a ciencia cierta en qué forma le llegó a Catulo y a sus contemporáneos la información de que nosotros disponemos actualmente, de manera que sólo la comparación entre sus poemas y los de Calímaco o los epigramas de la *Antología Palatina* nos permite asegurar hasta qué extremo los conocía y los imitaba.

De ahí que resulte extraordinariamente arriesgado hablar de cómo eran los libros de poesía publicados por estos poetas y de cuestiones como géneros, tradiciones e ideas estéticas relacionadas y delimitadas por los propios libros. Máxime cuando ignoramos si el libro de Catulo, organizado según criterios métricos y de extensión de los poemas, fue publicado en su integridad por el propio poeta. Pues ha de tenerse en cuenta que las influencias y las tradiciones no sólo actúan como estí-

mulos para escribir un poema determinado, sino que, a partir de la época helenística, se extienden hasta la tarea de organizar la producción en un libro. El libro como conjunto, con sus diferentes metros, temas, tonos, extensión, intensidad y calidad de cada poema, era utilizado por estos poetas de ascendencia calimaquea, explotando a fondo sus características de totalidad articulable en distintas partes para transmitir a través de él su idea de género. Por eso bordeamos de nuevo la petición de principio cuando intentamos deducir la forma del libro de Catulo, a partir de la (desconocida) forma que tenían los libros de sus antecesores o contemporáneos, porque precisamente era la distinta organización y composición de los libros uno de los vehículos fundamentales que se le ofrecían al poeta para afirmar su originalidad.

Ésa es la razón de que nos arriesguemos a concluir que el hecho de que el libro de Catulo sea el único que nos ha llegado es un poderoso argumento en favor de su originalidad y calidad con respecto a la poesía de sus contemporáneos, lo que implica que reclamemos una prudencia extrema a la hora de asignarles un papel principal en el desarrollo y tratamiento de los distintos géneros que, para bien o para mal, llevan la fuerte impronta de la capacidad poética de Catulo. Sin embargo, ello no quiere decir que renunciemos a separar lo común a la época de lo específicamente catuliano, siempre que ello sea posible.

* * *

En los años finales de la República y los comienzos del principado de Augusto, acompañada y en alguna medida propiciada por los cambios políticos, se produce también una gran convulsión en la poesía latina. Desde la obra de Catulo a las *Églogas* de Virgilio, pasando por las observaciones de una personalidad tan atenta a las corrientes culturales como Cicerón, términos que indican novedad *(novi, neóteroi)* aparecen una y otra vez asociados con poetas y grupos de poemas, por lo que puede decirse que la conciencia de modernidad en poesía fue claramente percibida tanto por los propios poetas

como por observadores exteriores[1]. Identificar esto con lo que los estudiosos modernos llamamos neotéricos quizás resulte demasiado apresurado y un tanto erróneo, lo mismo que atribuir a los neotéricos todas las características poéticas observables en la obra de Catulo. Lo único que parece seguro es que, frente a estos diversos signos de modernidad en poesía, subsistía una épica tradicional que cultivaban Cicerón, quizás[2] Hortensio, y todos los poetas desconsideradamente tratados por Catulo y (presumiblemente) sus amigos; aparte de ello, es obligado mencionar la tradición de poesía didáctica representada por la traducción de Cicerón de los *Phaenomena* de Arato o por la obra de Lucrecio, en la que, por cierto, también se observan signos de modernidad[3].

Corrientes y autores

Dentro de esta amplia corriente modernizadora, en la que se encuadran múltiples autores de los que desgraciadamente sólo conservamos íntegra la obra de Catulo, podríamos establecer varias tradiciones literarias, evitando el mucho más preciso concepto de género, porque, al no haberse conservado sino en escasos fragmentos los libros en que se transmitían los experimentos literarios de los neotéricos, sólo de una manera relativa nos es dado determinar el carácter de su poesía.

---

[1] E. A. Schmidt, *Catull*, Heidelberg 1985, 71-72.

[2] Hortensio es una figura ambigua: en el poema 65 aparece relacionado con la poesía de Calímaco, pero en el 95 (véase comentario) representa el tipo de poesía opuesto al ideal neotérico. R. O. A. M. Lyne, «The neoteric Poets», *CQ* 28, 1978, 172, lo incluye entre los poetas épicos y entre los eróticos, sin considerarlo neotérico en sentido estricto.

[3] Sobre la modernidad de Lucrecio, cfr. M. Labate, «Forme della letteratura, immagini del mondo: da Catullo a Ovidio», en *Storia di Roma*, II: *L'Impero mediterraneo*, Turín 1990, 940: «Il marcato isolamento di Lucrecio nel quadro della cultura contemporanea... non significa dunque estraneità alla radicale svolta che la "generazione neoterica" aveva operato. La combinazione delle due instanze fondamentali che abbiamo schematicamente indicato come perfezione formale e ambiziosità ideologica [...] construisce come una invalicabile barriera di modernità per tutta la poesia latina succesiva.»

De manera que podríamos distinguir:

1) Poesía épica breve, los denominados epilios[4], composiciones en hexámetros de entre trescientos y quinientos versos de longitud aproximadamente. Los más conocidos son *Zmyrna* de Cinna, *Io* de Calvo, *Dictynna* de Valerio Catón, *Glauco* de Cornificio, además del poema 64 de Catulo, el único conservado[5]. Lyne también encuentra emparentados con el epilio y propios de la estética neotérica otros poemas narrativos, de tema tradicional y tratamiento rebuscado, en distintos metros[6].

2) *Versiculi* ocasionales, escritos predominantemente en metros yámbicos, líricos o elegíacos. Dentro de ellos, quizás deberíamos distinguir entre:

a) Poesía ocasional, que abarcaba una amplia gama de poemas que podríamos denominar epigramas sin buscar ulteriores precisiones (por ejemplo métricas) ni otra cualificación que la brevedad, el ingenio y la ocasionalidad (frente a la tradicionalidad). Por especificación temática, podríamos destacar dentro de ella una orientación satírica y otra amorosa, en el bien entendido de que ambos temas se dan juntos muchas veces en el mismo poema.

a.1) La tradición satírica, más o menos distinta de la canonizada por Lucilio, está representada por muchos poemas breves de Catulo y Calvo, Valerio Catón o Furio Bibáculo hasta desembocar en los Epodos (y las Sátiras) de Horacio[7].

---

4 C. J. Fordyce, *Catullus, A Commentary,* Oxford 1978 (=1961, corregida), 272, nos recuerda que el término epilio fue aplicado por primera vez por Haupt en 1855 a propósito de Catulo 64. Siendo así debemos ser muy prudentes a la hora de tratar a qué tipo de poemas antiguos pudiera corresponder esta denominación moderna.

5 R. O. A. M. Lyne, «The neoteric Poets», *CQ* 28, 1978, 174.

6 R. O. A. M. Lyne, 1978, 175, 185. Los poemas incluidos en este apartado son los epitalamios 61 y 62 y el 63, dedicado a la *Magna Mater,* los calimaqueos 65 y 66 y el 68b. Solamente 67 y 68a se quedarían fuera como poemas no neotéricos. E. A. Schmidt, *Catull,* Heidelberg 1985, 74, sigue la línea de Lyne y admite que los poemas largos de Catulo, con excepción del 67 y 68a, revelan los mismos intereses poéticos.

7 J. C. Fernández Corte, «Catulo y los poetas neotéricos», en C. Codoñer (ed.), *Historia de la literatura latina,* Madrid 1997, 114.

a.2) Poesía amorosa, cultivada por múltiples autores, anteriores y contemporáneos a Calvo y Catulo. Por la seriedad de su empeño y la transcendencia de su obra destaca Catulo sobre todos los demás.

Calímaco, Partenio y Valerio Catón. Con todo, lo que parece influir más en los más destacados de estos autores es la obra de Calímaco, autor nacido en Cirene en torno al 300 a.C. y muerto en Alejandría hacia el 240. Si se acepta la aserción de Clausen[8], sus escritos fueron introducidos en Roma por Partenio de Nicea[9].

Amigo de Cinna y de Asinio Polión y autor de un volumen de relatos en prosa titulado *Penas de Amor,* que le sirvieron a Galo de modelo para iniciar en latín el nuevo género de la elegía, Partenio parece haber tenido una influencia relevante en los poetas de la generación de Catulo y la posterior, por más que existen dudas acerca de la extensión real de su acción sobre todos los neotéricos. Clausen sostiene que ejerció de exégeta ante los nuevos autores, incluido Catulo, comentándoles las oscuridades de Calímaco; Lyne[10] limita su influencia a Cinna, Galo o Calvo, pero no al propio Catulo, mientras otros reservan la condición de maestro de poesía a Valerio Catón, poeta y gramático, como los alejandrinos[11].

---

[8] E. J. Kenney y W. V. Clausen (eds.), II. *Literatura latina* (Cambridge University), Madrid 1982, 212.

[9] T. P. Wiseman, *Cinna, the Poet, and other Roman Essays,* Leicester 1974, 44-58, ofrece una abundante información sobre Partenio de Nicea y las circunstancias de su venida a Roma. Entre otras cosas sostiene, 51: «Clausen ha demostrado que Partenio transmitió a Roma la tradición poética de Calímaco y Euforión. Creo que podríamos ir más lejos y reconocer que Cinna, patrono y pupilo de Partenio, era el miembro más viejo de la escuela que se formó bajo la influencia de esta tradición.»

[10] R. O. A. M. Lyne, 1978, 187: «First, there is actually no evidence for Parthenius' influence over all the neoteric poets. In particular it is slim for Catullus, who explicitly recognizes only Callimachus as a Greek influence [...] We might indeed provisionally conclude that Parthenius' influence among the neotherics —apart from Gallus— was particularly or only upon Cinna (for an obvious reason) and Calvus.»

[11] P. Fedeli, «Bucolica, lirica, elegia», en F. Montanari (ed.), *Poesia latina,* Roma 1995, 89.

En cualquiera de los casos se pueden concluir dos cosas seguras:

1) Algo hubo en torno a los cincuenta que intensificó la presencia de Calímaco en Roma.

2) En Roma empiezan a darse condiciones para el cultivo de la poesía que se asemejan a las de la propia Alejandría, pues se dispone de poetas, maestros de poesía (a veces unidos en la misma persona, como Partenio o Valerio Catón) y comentarios exegéticos.

Niveles de influencia de Calímaco. Admitida la presencia dominante de la obra de Calímaco entre estos poetas, una cuestión diferente es calibrar los niveles en que se produce su influencia, dado que el de Cirene era autor de una obra poética extensa y también de numerosos escritos y comentarios teóricos[12]. En consonancia con ello, lo primero que deben a Calímaco Catulo y sus compañeros es su capacidad de reflexión para considerar y seleccionar los principios teóricos que informan su actividad, generalmente unida a una fuerte inclinación a polemizar contra autores venerables y consagrados o sus seguidores. Aunque se puede dudar de que la erudición —*doctrina*— exhibida por Catulo y sus amigos fuera comparable en extensión y profundidad con la de Calímaco, no obstante es aducida con frecuencia para justificar las nuevas opciones poéticas.

Condición social de los neotéricos. Complementariamente, al ser la mayor parte de los neotéricos de condición social elevada[13], como ya le sucedía a Lucilio[14], no necesitan (como tampoco él) de la literatura como medio de subsistencia y se mueven en la esfera del *otium* y de la literatura como diver-

---

[12] J. C. Fernández Corte, 1997, 111-113, trata de forma abreviada la influencia de Calímaco en la ordenación del libro de poemas de Catulo, que desarrollamos en extenso en nuestro apartado cuarto, «Ordenar el libro». Sobre Calímaco en Roma, puede verse ahora A. Cameron, *Callimachus and his critics*, Princeton 1995.

[13] Valerio Catón es la conocida excepción a este principio.

[14] J. C. Fernández Corte, 1997, 111.

sión[15]. La consecuencia paradójica es que el oficio de poeta, disfrazado de esnobismo y frivolidad, resulta más seriamente considerado de lo que nunca había sido antes en Roma, con lo que estos diletantes terminan por ser más profesionales que los llamados poetas artesanos[16]. Los nuevos poetas consagran al quehacer literario una gran cantidad de energías, lo que repercute en el esmerado acabamiento y en el intenso pulimiento de sus composiciones.

Polieideia. Quizás uno de los aspectos más importantes de la influencia de Calímaco era su práctica de la *polieideia,* con las consecuencias que de ello se derivan. La *polieideia* rompía con la identificación tradicional en la Grecia arcaica entre autor y género, de manera que un mismo autor podía ahora cultivar sucesiva o simultáneamente varios géneros. Este hecho se ha interpretado como una laicización de la poesía[17], que dejaba de ser un don de las musas a autores inspirados, reducidos a meros voceros de la divinidad, e implicaba el predominio de la *techne,* de la suficiencia técnica del autor individual, por encima de cualesquiera otros condicionantes que la tradición le impusiera. Por ejemplo el automatismo de la unión entre el metro, el tema y la ocasión. Calímaco da en su obra sobradas muestras de trasladar temas tradicionales a otros metros, o de inventar ocasiones nuevas para verter en

[15] Los datos más abundantes sobre los neotéricos (fragmentos y testimonios) los sigue proporcionando J. Granarolo, «L'époque néoterique ou la poésie romaine d'avant-garde au dernier siècle de la République (Catulle excepté)», *ANRW* I, 3, 1973, 279-360.

[16] M. Labate, «Forme della letteratura, immagini del mondo: da Catullo a Ovidio», en *Storia di Roma,* II. *L'Impero mediterraneo,* Turín 1990, 925.

[17] M. Brioso, «Algunas consideraciones sobre la "poética" del Helenismo», en *Cinco lecciones sobre cultura griega,* Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1990, 50: «Es evidente que lo que aquí se debate es más complejo que el hecho de que un poeta pueda o no cultivar más de un género o contaminarlos entre sí. Están latentes dos principios de gran altura: de un lado, la libertad absoluta del poeta para la práctica de su tarea, que es concebida como una τέχνη, y , de otro, la consideración, no sólo personal sino profundamente laica de que el poeta, como señor de sí mismo, es responsable y dueño de su arte y de la inspiración de la que éste emana. Ambos principios están fuertemente enlazados, como lo estaban en la tesis antagónica, que es la expresada en el *Ión* platónico.»

ellas materiales antiguos, lo que produjo numerosos intentos de redefinición genérica no sobre la base formal de la métrica, sino sobre la nueva manera de enfocar temas y metros trillados por un poeta consciente de su labor[18].

El epilio calimaqueo. Calímaco se había opuesto a los excesos de los poetas del ciclo épico (que no de Homero)[19], polemizando con sus seguidores alejandrinos, y mostrándose partidario de composiciones épicas breves y provistas de episodios, los llamados epilios. Lyne sostiene que lo que caracterizaba a los neotéricos en sentido estricto era su adopción del epilio en consciente oposición y polémica con los cultivadores de la épica tradicional[20]. Añade que, aunque el programa neotérico consideraba el epilio como su obra maestra[21], en realidad se podía ampliar la influencia de Calímaco en este terreno hasta entender por neotérica cualquier poesía de carácter narrativo, que se alejara conscientemente de los relatos tradicionales y se caracterizara por un notable rebuscamiento te-

---

[18] T. Fuhrer, «The Question of Genre and Metre in Catullus' Polymetrics», *QUUC* Nuova Serie 46, núm. 1, 1994, 101: «Géneros poéticos existentes fueron adaptados al epigrama y lo que antes podría haber sido tema para un poema en metro lírico o una elegía, se hizo epigrama simposíaco, erótico, satírico, burlesco , agresivo, etc., en el que los requisitos alejandrinos de brevedad, punta y refinamiento estilístico pudieran cumplirse.»

[19] M. Brioso, 1990, 43: «Calímaco ha establecido tres grados o niveles literarios: el superior y básicamente inaccesible, representado por el modelo homérico, del cual sin embargo se pueden extraer provechosas lecciones, tal como lo demuestra la práctica del propio Calímaco; el segundo en perfección, que es por supuesto el de las depuradas piezas al modo alejandrino; y el tercero, el de la frustrada emulación homérica, que toma como referencia no la calidad sino la gran extensión de los poemas homéricos.»

[20] R. O. A. M. Lyne, 1978, 169: «It also seems likely that the mannered miniature epos, which we conveniently call epyllion, was a (if not the) typical genre of school.»; *ibid.,* 171: «Catullus therefore associates himself, at least whith Cinna and Calvus, "against the rest"; and with Cinna in strident Callimaquean fashion on the particular and traditional topic of epos. Disagreement about epos may be at the root of another Catullan quarrell.»

[21] R. O. A. M. Lyne, 1978, 174: «It is hard to find sure signs of Latin epyllion apart from these poets, particularly before them. The Roman adaptation of genre seems their achievement. It is in short an idiosyncrasy of the group, and the community of the group is thereby confirmed.»

mático[22]. Esta poesía ofrecería sobre todo leyendas marginales, o aquellas partes no muy bien conocidas de leyendas, en las que predominara lo antiheroico, en sus diversas variedades de lo femenino, lo monstruoso o lo erótico, a veces unidas en una misma composición[23]. A estos poetas, según Lyne de estricta obediencia calimaquea[24], los distinguía llamativamente un estilo alusivo, erudito y oscuro, pero no exento de gusto, y una técnica versificadora amanerada y chocante.

En el epilio se ponen, en efecto, de manifiesto varios principios estéticos calimaqueos: 1) oposición al poema largo tal como era representado por la épica cíclica; 2) valoración de lo episódico y marginal, tanto temática como valorativamente; 3) entrecruzamiento de géneros (épico, trágico, lírico); 4) presencia del autor como narrador que en unos casos realiza opciones de carácter técnico y en otros se identifica con sus personajes, de una manera que no sólo no es ocultada, sino más bien realzada.

El epigrama. Sin embargo, antes de evaluar la novedad de Catulo frente a la tradición latina anterior, sus coetáneos y la tradición griega, tendremos que hacernos cargo también de un cambio que, sobrevenido en el mundo helenístico, afecta al concepto de género lírico y su confusión o confluencia con el epigrama.

---

22 R. O. A. M. Lyne, 1978, 175 encuentra que otros poemas largos son «distinctively neoterics» sobre la base de su «extraordinariness». Entre ellos se cuentan los epitalamios, el 63 y los elegíacos, con excepción del 67 y 68a, 185.

23 R. O. A. M. Lyne, 1978, 182: «The Callimaquean poets explored byways of myth or probed unexpected corners in well-known myths. The sex-lives of heroes were congenial [...] It could be fun, for example, to make epics with heroines instead of heroes and monstrous heroines at all.»

24 De una manera en la que aplaudimos la voluntad clarificadora, aunque en algunos puntos se muestre excesivamente estricta, Lyne se empeña en separar poesía propiamente neotérica, *(art. cit.* secciones II-III) poesía calimaquea o poesía influida por Euforión *(art. cit.*, sección VIII), poesía menor por autores neotéricos *(art. cit.*, sección IV), poesía propia de Catulo solamente, 176: «But there is one feature of *Catullus'* polymetrics and epigrams, or rather of some of them, which could indeed have lifted them out of any crowd. It is in fact arguably the most individual, characteristic, and important feature of his poetry; and I mean, in a word, *Lesbia.*»

Podríamos formularlo de la siguiente manera. Durante el período helenístico, *kola* que formaban parte de una estrofa en los líricos griegos arcaicos fueron extraídos de esta totalidad y repetidos κατὰ στίχον en forma de epigramas[25]. Paralelamente, en el dominio del contenido, los habituales temas de los poemas elegíacos, yámbicos y líricos se sometieron a la brevedad, punta y refinamiento propias de los epigramas, produciéndose así un trasvase de temas y ocasiones de géneros tradicionales a un nuevo género misceláneo que pareció englobar todo.

Teoría. Expresado en términos teóricos, esto supuso que las barreras entre géneros que la tradición había basado en la métrica, en el modo de ejecución (poesía cantada frente a recitada) y en la relación entre un tema y una ocasión determinada, desaparecen en la época helenística debido al mismo fenómeno de cruzamiento de géneros *(Kreuzung der Gattungen)* que ya habíamos observado a propósito del epilio. El teórico helenístico Proclo da cuenta del fenómeno cuando reconoce que, aparte de los momentos que para la lírica reserva la tradición, también se pueden escribir poemas líricos para «situaciones ocasionales», con lo que la variedad de posibilidades de la lírica se amplía hasta el infinito ocupando el mismo terreno que el epigrama[26].

Historia: colecciones de epigramas. Esta confusión o cruce entre géneros no sólo se da en el plano teórico o en el de la creación individual de cada poeta, sino que halla un reflejo evidente en la práctica editorial de los poetas-eruditos de Alejandría y del mundo helenístico. Las antologías que se componen tanto de poetas arcaicos como helenísticos se carac-

---

[25] R. Pfeiffer, *Historia de la Filología Clásica*, tomo I, Madrid 1981, 334: «Los poetas de la época de Filetas, y especialmente del círculo de Calímaco, usaban "miembros" de antiguas estrofas líricas para nuevos poemas recitativos *katà stíchon*.»

[26] J. C. Fernández Corte, «Del sentido en que se ha aplicado a Catulo y a Horacio el término de poetas líricos y de la sinceridad como criterio valorativo de sus poemas», *Veleya* 7, 1990, 319.

terizan por su *poikilía (varietas)*, agrupando juntos poemas escritos en distintos metros[27]. Tales antologías pudieron haber inspirado a Catulo, quien, al igual que otros neotéricos, quizás se sintió autorizado por la práctica de sus precursores helenísticos a continuar separando metros y temas y a inventar nuevas situaciones y contenidos nuevos para metros ya existentes[28].

La «Corona» de Meleagro. Este debió ser el caso de la la *Corona* de Meleagro, muchos de cuyos poemas han dejado huellas significativas en los polimétricos catulianos[29]. Aparece una generación antes que Catulo, y aunque ahora contiene casi exclusivamente metro elegíaco, se admite que contenía poemas en variados metros líricos, así como epigramas[30]. A Catulo y sus coetáneos les proporcionó un gran repertorio de temas, estilo y colorido poético. Y su miscelánea de temas y formas «podría también haberlos inspirado para escribir poemas breves que extraen sus motivos del epigrama helenístico y son epigramáticos en carácter, pero no están restringidos al metro elegíaco»[31].

Los «Yambos» de Calímaco. En esta línea también debemos considerar los *Yambos* de Calímaco. Parece que su novedad no estaba solamente en romper las asociaciones tradicionales de metro y tema, sino también en mezclar lo objetivo *(aitia*, mitos y fábulas) con lo subjetivo, poesía personal. «Al menos a los ojos de los romanos, que consideraban *Iambi* los 17 poe-

---

27 T. Fuhrer, 1994, 102: «Los epigramas de los poetas del s. III fueron reunidos y publicados en forma de libros por los poetas mismos o en antologías compiladas por otros, de modo que Catulo podría haber visto estas colecciones lo mismo que la *Corona* y haber sido inspirado por la disposición de los poemas tanto como por su contenido individual.»

28 Véase nota 18.

29 Por ejemplo, en el poema de la dedicatoria y en los poemas 2 y 3, dedicados al *passer*, cfr. J. van Sickle, «Poetics of opening and closure in Meleager, Catullus and Gallus», *CW* 75, 1981, 65-75, y nuestro comentario a los poemas 1, 2 y 3.

30 T. Fuhrer, 1994, 99, nota 20.

31 T. Fuhrer, 1994, 99.

mas (de la colección), Calímaco combinó la *biotiké mimésis*, idea de tradición hiponactea, con la poesía mélica de los *mele*. Los temas tradicionales de las poesías yámbica y mélica parecían estar unidos en poemas llamados *Iambi* que contenían a la vez metros líricos y yámbicos. Por eso, lo mismo que las enemistades literarias y eróticas, las aventuras amatorias, la pobreza y los sentimientos del poeta eran temas de los *Iambi* de Calímaco, así también en los poemas breves catulianos los intereses eróticos y las relaciones interpersonales son yuxtapuestos a más amplios temas literarios y sociales»[32].

Epigramas romanos

El epigrama helenístico tiene una historia muy compleja. Y si intentamos seguir su recepción en la cultura romana nos encontramos con graves problemas, de los cuales el menor no es el derivado de la falta de documentación. Mientras conservamos 60 poemas catulianos polimétricos (falecios, escazontes, yambos diversos y combinaciones estróficas de gliconios y ferecracios, o estrofas sáficas o un asclepiadeo mayor) y 48 dísticos elegíacos, (69-116), sólo podemos oponer a esto, de la poesía anterior a Catulo, dos epigramas en dísticos elegíacos atribuidos a Ennio, otros tres epitafios, no en dísticos, de Plauto, Nevio y Pacuvio, y, finalmente, cuatro epigramas completos en dísticos elegíacos, pertenecientes a Porcio Licino, Valerio Aedituo y Lutacio Cátulo, de principios del siglo I[33]. Del poeta Levio, conservamos únicamente fragmentos, mientras que de los poetas modernos, amigos y compañeros de escuela de Catulo, sólo podemos hablar de un epigrama completo de Cinna, otro de Calvo y los dos de Furio Bibáculo sobre Valerio Catón. En total, 13 poemas breves frente a los aproximadamente 110 catulianos[34].

---

32 T. Fuhrer, 1994, 104-105.

33 M. Citroni, «Satira, epigramma, favola», en F. Montanari (ed.), *Poesia Latina*, Roma 1995, 133-208.

34 Para los poetas anteriores y contemporáneos de Catulo es clásica la obra de H. Bardon, *La littérature latine inconnue*, París 1952, tomo I, 325-371. Los

En segundo lugar, no podemos saber exactamente qué forma tenían sus libros, cuándo o por medio de quiénes fueron conocidos en Roma Meleagro, Calímaco y otros autores de los que figuran actualmente en la *Antología Palatina* (por ejemplo Filodemo, que vivió en Roma por la época de Catulo y estaba relacionado con los Pisones). Únicamente podemos rastrear sus abundantes huellas en Catulo, sus coetáneos y algunos de los poetas romanos anteriormente mencionados. Pero no podemos limitarnos a observar la forma en que fueron asimilados sus principios estéticos. La poesía menor griega, en su desarrollo en Roma, debe ponerse en relación con la sociología de la poesía y la concepción del oficio de poeta, con la nueva mentalidad sobre el *otium* y, en última instancia, con cuestiones políticas.

Así, podemos hablar de un primer epigrama romano, escrito por poetas de profesión (como Ennio)[35] o gramáticos, que no muy alejado de la función de epitafio que cumplía el primitivo epigrama, resumía el sentido de una vida, en este caso, de literatos, en versos breves y solemnes, no siempre elegíacos. Pero de esta tradición, que utilizaba un lenguaje serio y solemne y una técnica cuidada, subsisten escasos vestigios.

El cambio sobreviene en el paso del siglo II al I, cuando el aristócrata Lutacio Cátulo y otros dos poetas quizás relacionados con él nos dejan cuatro epigramas, casi nuestra única información del epigrama precatuliano[36]. Escritos en dísticos

---

fragmentos y testimonios pueden verse en J. Granarolo, «L'époque néoterique ou la poésie romaine d'avant-garde au dernier siècle de la République (Catulle excepté)», *ANRW* I, 3, 1973, 279-360; E. Courtney, *The Fragmentary Latin Poets*, Oxford 1993, 189-270.

[35] M. Citroni, 1995, 174: «Una cierta tipología del epigrama, como forma que hace sobresalir con oposiciones lógicas, netas y bien escandidas aspectos problemáticos y contradictorios de la experiencia ha nacido ya con Ennio.»

[36] H. Bardon, 1952, 117-119, trata de los cuatro epigramas de Lutacio Cátulo, Porcio Licino y Valerio Aedituo que transmite Aulo Gelio; D. O. Ross, *Style and Tradition in Catullus*, Cambridge, Mass., 1969, 194-197, hace un detallado análisis de estos poemas, más uno transmitido por una vía independiente de Gelio; J. Granarolo, 1973, 312-315, ofrece los poemas y sus traducciones, junto con los escasos testimonios relativos a sus autores; cfr. asimismo, E. Courtney, 1993, 70-78; 82-83.

elegíacos, los cuatro epigramas son de tema erótico, y revelan una fuerte influencia de la poesía helenística contemporánea y (como también sucedía en ella) la presencia de Safo. Graciosos y ligeros, conservan en su métrica, y en ciertas facturas de estilo, como la acumulación de aliteraciones y recursos expresivos demasiado evidentes, rasgos del expresionismo de la poesía romana arcaica. Pero lo más interesante es lo que podemos inferir de ello: aristócratas que se dedicaban intensamente a la política y a otras ocupaciones literarias de mayor empeño como Cátulo, relacionados con gentes de letras (el gramático Lutacio Dafnis o el poeta griego Arquías) cultivaron sus ratos de *otium,* a la manera de Lucilio y Escipión, divirtiéndose con las letras.

La fase siguiente, las décadas que llegan hasta la época de los *poetae novi* y Catulo, sólo podemos conjeturarla a partir de los escasos y controvertidos fragmentos del poeta Levio, que, posiblemente hacia la época de Sila, practicó una poesía experimental, próxima al teatro y a la poesía romana arcaica según unos, pero, en la que ha sido posible documentar nada menos que doce metros diferentes, en cualquier caso, «el único experimento en polimetría documentado en Roma entre los *Yambos* de Calímaco y Catulo»[37].

Sin embargo, al tiempo que estos experimentos y otros de parecido alcance, un valioso testimonio de Plinio nos transmite que 17 senadores del final de la época republicana, entretenían su ocio, a la manera de su precursor Cátulo, escribiendo *versiculi,* esto es, poesía ligera de variados temas. Se ha sostenido que aquí parece haber una tradición romana, cuyos orígenes son oscuros, pero cuyas formas son relativamente independientes de las corrientes dominantes en el epigrama helenístico[38]. Se compone en versos menores (yámbicos, falecios y elegíacos) y los temas se amplían desde el amor, tratado

[37] T. Fuhrer, 1994, 100, nota 24.

[38] M. Citroni, 1995, 177: «Esta tradición se anuda de modo oscuro con tradiciones griegas de poesía menor, jocosa y agresiva, sobre todo yámbica, que no ha dejado más que una influencia marginal en el epigrama helenístico.»

con ligereza, a otras muestras de ingenio que adoptaban la forma de chistes, adivinanzas y ataques contra rivales políticos o literarios, aprovechando el pretexto de las abundantes ocasiones que la intensa vida social y política de finales de la república les ofrecía. Hay que repetir, porque lo consideramos de suma importancia, que muchos de los que practicaban con carácter *amateur* y como marginal estas composiciones, con frecuencia agresivas y mordaces, tenían importantes responsabilidades en la vida pública y política[39]. Quizás el epigrama de Licinio Calvo sobre Pompeyo, el de Catulo sobre César, el juicio literario atribuido a César sobre Terencio, el *Limón* de Cicerón, se relacionan con este tipo de poemas[40]. Quizás haya que relacionarlo con las campañas de maledicencia arquiloquea que las furiosas batallas políticas de la época desataban, quizás no debàmos olvidar las disquisiciones teóricas de Cicerón en el *De oratore* sobre el *ridiculum.* Sin embargo, debemos cuidarnos de relacionarlo excesivamente con la sátira contemporánea (Lucilio, Varrón, etc.), porque, al convertirse en género canónico, la sátira de Lucilio impuso ya determinadas formas a una parte de los temas satíricos. Lo que queda es una ampliación del campo de cultivo del epigrama y un cierto arraigo entre las personas que participaban de la vida pública y política, que aprovecharon las ocasiones que éstas le proporcionaban para darle una orientación hacia lo humorístico, mordaz y satírico.

Esta poesía de aficionados cultos coincide en el tiempo con la que practicaron otros *poetae novi* y Catulo. Desgraciadamente sólo conservamos un epigrama de Cinna, otro de Calvo y dos de Furio Bibáculo, pero ellos nos permiten destacar su facilidad, elegancia, cotidianeidad y profesionalidad, si los comparamos con los cuatro que hemos comentado an-

---

[39] Sobre las relaciones entre poesía y la condición social de sus autores y promotores en la época tardo-republicana es importante consultar T. P. Wiseman, «*Pete nobiles amicos:* Poets and Patrons in Late Republican Rome», y P. White, «Positions for Poets in Early Imperial Rome», en B. K. Gold (ed.), *Literary and Artistic Patronage in Ancient Rome,* Austin 1982, 28-49 y 50-66, respectivamente.

[40] M. Citroni, 1995, 177.

teriormente[41]. Aunque estos poetas no le concedieran a estas manifestaciones una gran importancia, su estrecho contacto con la buena poesía helenística y con el Calímaco de los epilios, dota a estas manifestaciones literarias menores de gran flexibilidad y agilidad en la incorporación no forzada de lo cotidiano a la poesía. Podemos decir que con los *poetae novi,* lo que era poesía marginal y amateur ha adquirido el mismo grado de seriedad y de dedicación poética que podía observarse en las colecciones helenísticas de poesía menor que circulaban por Roma. Sólo faltaba convertirlo en central, en vehículo no sólo de expresión de la propia opción poética, sino, sobre todo, de una nueva opción vital, en la que la vida privada y sus ocasiones proporcionan la óptica y los valores principales desde los que considerar todo lo demás. Este paso lo dio Catulo.

Originalidad de Catulo. Catulo heredó de Calímaco una visión sobre la responsabilidad del poeta que lo hace estar por encima de los géneros y de las técnicas tradicionales, sin rehuír manifestar su individualidad estética al defender polémicamente su poesía contra opciones poéticas rivales. La exigencia de perfección técnica y autoconciencia estética será uno de los rasgos de «modernidad» que heredará la poesía latina a partir de Catulo. Pero su carácter innovador no se limita a esta acusada presencia, en cuanto poeta, tanto en sus poemas cortos como en los largos.

Hace casi cincuenta años, Bayet llamó la atención sobre el hecho de que Catulo no había heredado la «moral de su estética» alejandrina. Se subrayaba con ello el componente romano frente a la tradición de Alejandría y se pretendía comparar la situación de Catulo y su orientación hacia la política con la de un poeta arcaico como Arquíloco. Sin embargo, habría que resaltar también su originalidad frente a la tradición romana. Catulo convierte la poesía ligera de los aristócratas en opción

[41] M. Citroni, 1995, 178, observa que hay una investigación estilística mucho más rigurosa en la dimensión menor que «vuelve sus composiciones mundanas y sentimentales bastante más agraciadas, naturales y limpiamente elegantes que las del tiempo de Lutacio Cátulo».

vital, *(scelta di vita)*, lo que lo diferencia incluso de sus compañeros de estética, los *poetae novi*. No cabe duda de que la seriedad con que relata su pasión por Lesbia y el papel que sus diversas alternativas desempeñan en su poesía lo diferencian a él de todos sus contemporáneos[42], romanos de clase alta para quienes el amor era algo ligero o bien era tabú, del que no se hablaba. Por este camino Catulo orientó hacia dentro, hacia la interioridad, la exterioridad, ligereza y ocasionalidad del epigrama convirtiéndolo en lírica[43].

Pero no me gustaría limitar la originalidad de Catulo al campo exclusivo de la poesía amorosa. Su forma de relacionar las ocasiones de la vida cotidiana con valores estéticos nuevos, que se presentan provocativamente como una nueva forma de aprovechar el *otium*, compartida sólo por un aristocrático grupo de amigos, enlazá sin duda con el moralismo y la complejidad con que se opone a ciertos valores aristocráticos a través del epilio. El resultado final es que el poema breve, hasta entonces una forma ligera, se convierte, por obra de Catulo, en vehículo de unas nuevas estética y ética literarias.

El epilio catuliano muestra bien que los géneros, por innovadores que sean, no son sólo un conjunto de técnicas narrativas ni meras opciones estéticas, sino que también transmi-

---

42 R. O. A. M. Lyne, *The Latin Love Poets, From Catullus to Horace*, Oxford 1980 (reimp. 1989), 21: «Catullus is, so far as we can judge, the first poet in Greek or Latin who decided to write about a particular love-affair in depth in a related collection of poems.» H. P. Syndikus, *Catull, Eine Interpretation*, I. *Die Kleinen Gedichte, (1-60)*, Darmstadt 1984, 18: «En las poesías de Catulo a Lesbia significa el amor algo distinto. El amor y la mujer amada son para él los más altos valores de su vida y el decisivo centro de su poesía. Apenas es posible explicar este cambio radical en la concepción del amor [...] pero ha sido favorecido y posibilitado por determinados cambios sociales.»

43 M. Citroni, 1995, 178: «Si la poesía menor catuliana puede insertarse en el cuadro de la producción epigramática que va desde el epigrama erótico de Lutacio Cátulo a los breves divertimentos en verso, a los ataques personales yámbicos, al uso "social" del epigrama (griego y latino) en la vida mundana, sin embargo es más cierto que el significado de fondo que de esta poesía menor adquiere en Catulo transciende los límites propios de la dimensión "epigramática".»

ten una determinada ideología. Y así, mientras el epilio alejandrino representa los ideales de una sociedad cortesana y aburguesada, que destaca el lado humano de las leyendas heroicas, en el epilio catuliano el componente ético es mucho más fuertemente realzado. En él se aprovecha el cruzamiento de géneros para poner de manifiesto los distintos puntos de vista desde los que cabe contemplar la acción heroica (*virtutes heroum* de Teseo o Aquiles vistas desde las mujeres que las sufren), por lo que la problematización de la épica que supone el epilio catuliano (ya que no podemos hablar con seguridad de los demás neotéricos[44]), implica el rechazo de los valores patrióticos que subyacían a la épica latina de corte enniano por lo que se da en él una refutación «del modelo arcaico de ciudadano-soldado, la ideología que ignoraba toda instancia subjetiva, reprimiendo, en nombre de los deberes civiles, el mundo intelectual y sentimental del individuo»[45].

2. Datos biográficos de Catulo

Antecedentes

El presente capítulo intenta ofrecer, de la manera más clara posible, lo que sabemos de las relaciones biográficas entre Catulo y la persona que se ocultaba bajo el pseudónimo de Lesbia. Adoptamos inicialmente una artificial contraposición: hechos (realidad)/literatura (ficción), propia del positivismo filológico más o menos evolucionado, para terminar con una más actual yuxtaposición entre dos versiones textuales de la

---

[44] T. P. Wiseman, *Cinna, the Poet, and other Roman Essays*, Leicester 1974, atribuye a Cinna la primacía en la introducción del epilio y nos anima a prescindir «de la idea de que la obra de Catulo debe de ser típica» (56). Parece verosímil que su tratamiento de la mitología estuviera impregnado de elementos personales (54), de lo que se induce «que existía una diferencia argumental entre su obra narrativa y la de Cinna y sus contemporáneos» (54). Cinna, cuya primacía fue celebrada por Virgilio y Valgio, era «erudito, alusivo y oscuro para el lector común» (57).

[45] M. Labate, 1990, 931.

vida de Clodia en las que participa la ficción, si bien en grados diferentes, la del *Pro Caelio* de Cicerón y la de los poemas de Catulo. Al subrayar la textualidad de ambas, pretendemos destacar lo que de ficción hay en un género tan «real» como el judicial, lo que, sin duda alguna es una ventaja. El inconveniente puede estar en que hagamos creer al lector que, puesto que ficción hay en la Clodia de Cicerón, es una ficción del mismo tipo que la que aparece en la Lesbia de Catulo. No es así. Con todas sus exageraciones, era un retrato que la gente juzgaba creíble, aceptable o, como mínimo, eficaz, puesto que Celio fue absuelto (lo que implicaba la «condenación» de Clodia). La Lesbia de Catulo, por más que muchos lectores vieran detrás a Clodia, no estaba obligada a ninguno de esos géneros de control. No tenía por qué ser eficaz ante ningún tribunal real y ni siquiera estaba obligada a ser creíble. Sólo estaba sometida a la ley del decoro poético, una mezcla de verdad moral, cierta verosimilitud y algunas dosis de belleza.

Biografía, Clodia

Biografía. La *communis opinio* sostiene, basándose en la *Chronica* de Jerónimo, que Catulo vivió treinta años, si bien no pudo haber muerto el año 57 a.C., pues aproximadamente una quincena de poemas se deja datar entre el 56 y el 54[46], y es ésta la última fecha segura en que se encontraba con vida. Catulo debió, pues, de haber muerto hacia el año 54, treinta años después de su nacimiento en Verona en el 84, durante el cuarto consulado de Cinna[47].

---

46 Véase K. Quinn, *Catullus, The Poems*, Londres 1973², XIII-XV de la Introducción.

47 T. P. Wiseman, *Catullus and His World. A reappraisal*, Cambridge 1985, 190, nota 31, ofrece una reconstrucción del método de datación de Jerónimo, según la cual éste sólo conocía la edad que tenía Catulo cuando murió, treinta años. La fecha de su muerte la puso en el lugar que consideraba apropiado, después de la reconciliación con César de que habla Suetonio, que dedujo un año posterior al proconsulado de éste en las Galias (57); el nacimiento, por tanto, tendría lugar en el 87. Siguiendo el mismo dato, la reconciliación con Cé-

De su vida podemos colegir muy pocas cosas a partir de su poesía o por datos posteriores: de rica familia provincial, frecuentada por César en sus viajes a la Galia, se traslada a Roma de joven, quizás en torno al año 61. Iba allí con la intención de hacer política, pero terminó dedicándose a la poesía.

Lesbia-Clodia. Catulo hizo célebre a Lesbia, a la que nombra quince veces en trece poemas (5, 7, 43, 51, 58 tres veces, 72, 75, 79, 83, 86, 87, 92, 107), y pudo haberse referido a ella como *puella*, etc., en otros tantos o quizás en alguno más: piénsese, por ejemplo, en 85, *Odi et amo,* donde la amada brilla —literalmente— por su ausencia. Su físico se describe en los poemas 43 y 86 en comparación con los de Ameana y Quintia. Su condición de *docta puella*, entendida en poesía, como la novia de Cecilio (35), se desprende del poema 36. Por el poema 68 sabemos que la amada de Catulo (uno de esos casos en que se refiere a Lesbia sin nombrarla) está casada, así como por el 83, mientras que las promesas de matrimonio de 70 hacen pensar que por entonces ya se había quedado viuda. Conviene que retengamos que estos datos los obtenemos de la lectura de los poemas y que estamos hablando, por tanto, de un personaje literario. Catulo no presentó a la Lesbia de los poemas como una cortesana sofisticada, similar, quizás, a las amadas de los elegíacos, y mucho menos a una prostituta de alquiler, como las que aparecen en algunos poemas de Horacio, sino que muestra a una mujer libre, casada, bella y culta, más del estilo de la Sempronia cuyo retrato dibuja Salustio *(Cat.* 25)[48].

---

sar, pero trasladada al invierno del 55-54, 54-53 o 53-52, Wiseman concluye «que deberíamos estar preparados para admitir 82-53, 81-52, 80-51 o incluso un período de treinta años posterior, como fechas de la vida de Catulo» (191).

[48] No pretendamos desvestir un santo para vestir a otros. La identidad y condición social de las amadas de los elegíacos y de Horacio están sometidas a constante revisión porque estas mujeres son también figuras literarias antes que reales: véase desde R. O. A. M. Lyne, 1980 (reimp. 1989), P. Veyne, *La elegía erótica romana. El amor, la poesía y el Occidente,* México 1991, o D. Kennedy, *The Arts of Love, Five Studies in the Discourse of Roman Love Elegy,* Cambridge 1993. Tampoco la Sempronia de Salustio, con tener unas distintas pretensiones de veracidad, es un personaje tomado de la «vida», sino que tiene mucho del estereotipo de mujer «revolucionaria».

Los hechos. Pero que detrás de este pseudónimo se ocultaba una mujer real lo advierte en primer lugar Ovidio. Siglo y medio más tarde, en el 159 d.C., Apuleyo *(Apol.* 10), siguiendo una tradición gramatical bien establecida, nos descubre que el referente de Lesbia era Clodia. A partir de aquí los «hechos biográficos» son objeto de controversia. Clodia era el nombre de familia de las hijas del patricio Apio Claudio Pulcer[49], cónsul en el año 79 y muerto en el 76, después de su campaña de Macedonia. Sabemos por un texto del *De Re Rustica* de Varrón, que el mayor de los hijos varones de Apio Claudio, llamado como su padre y cónsul en 54, quedó a cargo de una familia de dos hermanos y dos hermanas. Las edades de los tres hijos varones, inferidas de sus respectivas carreras senatoriales[50], Apio, Gayo y Publio eran diecinueve, dieciocho y dieciséis[51], cuando su padre murió en el año 76. Sabiendo por Plutarco que los Claudios tenían tres hermanas y por Varrón que el joven *paterfamilias* sólo tenía que casar a dos, se infiere que la mayor de las hermanas ya estaba casada. «Es una razonable conjetura que nació en torno al 97 a.C., pero no tenemos idea de dónde, cuándo, cómo o por quién fue educada. ¿Murió su madre en el parto? ¿Fue por eso por lo que Apio se casó de nuevo para engendrar hijos varones?»[52].

Recordemos que tuvo madrastra y hermanastros en su infancia, y que su padre, partidario de Sila, no pudo ser cónsul cuando le correspondía ni mantener una provincia. «Sería razonable datar su compromiso con el joven Metelo Céler en torno

---

[49] Los datos que siguen proceden de T. P. Wiseman, 1985. Para una visión diferente, puede consultarse el propio Wiseman, *Cinna, the Poet, and other Roman Essays,* Leicester 1974.

[50] T. P. Wiseman, 1985, 22.

[51] C. Déroux, «L'identité de Lesbie», *ANRW* 1, 3, 1973, 393, conjetura los años de nacimiento de los hermanos en 97, 96 y 92, frente a Wiseman que lo hace en el 95, 94, 92. Ambos se apoyan en el *cursus honorum,* pero Wiseman sostiene que se podía llegar a cónsul a los cuarenta y uno y no a los cuarenta y tres, basándose en ciertas excepciones de la *lex Cornelia.* Lo que está en juego aquí, si Clodia es la hermana mayor, nacida antes del 97, es su diferencia de edad con Catulo: unos catorce años.

[52] T. P. Wiseman, 1985, 23.

al 82, cuando él tenía veinte y ella quince, y su matrimonio, quizás, durante el aplazado consulado de Apio en 79»[53].

El poema 68 y su importancia. Si continuamos el camino que tantos filólogos han recorrido acerca de las inferencias reales que pueden extraerse a partir de una relación literaria entre los personajes Catulo («Catulo», cuando se trate del personaje literario) y Lesbia, resulta que el poema 68 es decisivo para establecer varios hechos fundamentales, pertenecientes así a la vida (de Catulo y Clodia) como a la literatura (de «Catulo» y Lesbia).

A la vida de Catulo. Su hermano había encontrado la muerte en Asia Menor, lo que llevó al poeta a retirarse a Verona, a la casa paterna (es difícil inventarse la muerte de un hermano sólo como pretexto para hacer poemas).

A la literatura. Se dice en la sección b del poema 68, que el contacto sexual entre «Catulo» y su amada (a la que no se nombra en el poema) había comenzado cuando estaba casada, y en el momento de la escritura ya había dado paso a una fase menos gozosa en la que él tiene que resignarse a algunos *furta* —engaños subrepticios— de la amada.

A continuación se trata de encajar las siguientes series de hechos: Catulo se retira a Verona tras la muerte de su hermano (68), permanece allí un tiempo indeterminado (68, 65), y viaja más tarde a Bitinia, en Asia Menor, en la *cohors amicorum* (28) del pretor Memmio. Se fecha esta propretura de Memmio entre el 57 y el 56, lo que nos permite datar todos los

---

[53] C. Déroux, 1973, 393, ofrece la siguiente interpretación de los mismos datos que hemos expuesto. Había tres hermanos, Apio, Gayo y Publio, nacidos en 97, 96 y 92, nota 20, 393. Había, además, tres hermanas: la pequeña se casó con Lúculo *(Clodia Luculli),* hacia el año 75 y fue repudiada por el conquistador tras su regreso a Roma, en el 66, con el pretexto de sus relaciones incestuosas con Clodio, 393, nota 21. «De las otras dos no se sabe cuál era la mayor. Una fue esposa del cónsul del 68, Marcio Rex, llamada *Tertia* (pese al nombre, "Tercera", un experto en prosopografía como Münzer no la cree la menor, 393, nota 24). La otra era la Clodia del *Pro Caelio,* viuda de Metelo Céler al comienzo del 59» (393).

poemas de Catulo que aluden a su estancia en Bitinia y a sus viajes de ida y de regreso. Presumiblemente, también, su visita a la tumba de su hermano. Estos poemas son 4, 10, 28, 31, quizás 36, 46 y 101. El regreso es a la casa y posesiones paternas (4, 31) antes de volver de nuevo a Roma (10).

«Pro Caelio». ¿Qué fue de Clodia entre el fallecimiento de su marido y el regreso de Catulo? ¿Qué había sucedido en Roma? Entre los años 59 y 56 tiene lugar el consulado de César (59 a.C.), la marcha de éste a la Galia como procónsul (58 a.C.), el destierro de Cicerón, por obra de Clodio, y su regreso triunfal (57 a.C.) y el proceso de Celio (56 a.C.), en el que Cicerón actúa como abogado defensor, y lo defiende atacando a Clodia y trazando de ella un corrosivo retrato.

Últimos años. Unos pocos poemas de Catulo, sobre todo los que aluden a César y Pompeyo o a sus amigos y partidarios, pueden datarse entre los años 56 y 54, pero entre ellos no se encuentra casi ninguno de los dedicados a Lesbia. Las excepciones, sin embargo, son significativas: 76, un amargo poema de ruptura, habla de que es difícil dejar un largo amor de súbito, con lo que parece claro que la relación (con Lesbia) duró años, mientras que el 11, otro poema de ruptura, es perfectamente datable, gracias a la alusión a César, los Alpes, el Rin y Britania, entre los años 55 y 54. Todo indica que el largo amor por Lesbia concluye por entonces.

Importancia del «Pro Caelio». El *Pro Caelio* es actualmente importantísimo para el libro de Catulo, pero por razones diferentes a las que se aducían en el siglo XIX y una buena parte del siglo XX. Al menos desde Schwabe[54], todo el mundo daba por sentado que la Clodia tan despiadadamente pintada por Cicerón era la *mujer real* que de alguna manera inspiró el tratamiento *literario* de la Lesbia catuliana. Se ha denominado a esto identificación tradicional. Según uno de sus más elocuentes defensores, K. Quinn, la identificación tradicional,

[54] L. Schwabe, *Quaestiones Catullianae*, Giessen 1862.

Lesbia = *Clodia Metelli*, proporciona la más sólida base para una cronología tradicional de la relación[55]. *Clodia Metelli* facilita, en efecto, un eslabón importante entre la amada de Catulo y el lugar de su nacimiento —Metelo fue procónsul en la Galia Cisalpina en 62—, y, por tanto, una explicación para las buenas relaciones del poeta con la familia a su llegada a Roma, que culminaron en la adúltera relación con la esposa. La muerte de Metelo en 59, la viudedad de Clodia, su sustitución de Catulo por Celio como amante al volver el poeta a Verona por la muerte del hermano, y, finalmente, el *Pro Caelio,* son otras tantas ventajas de la identificación tradicional. C. Déroux[56] aporta nuevos argumentos en su favor y añade algunas cosas interesantes. El poema 68, tan importante para la cronología catuliana por tantas razones, deja claro, en un juego de palabras en el que reparó Ellis por primera vez, que la amada de Catulo, *(h)era —domina—* se identifica con Juno, la *boopis potnia Here* de los poemas homéricos, el mismo sobrenombre que Cicerón le aplica a Clodia por sus célebres ojos[57]. De este modo, continúa Déroux, Cicerón y Atico debían de conocer algunos de los poemas de Catulo, y desde luego el 68, donde la amada se convierte en *domina,* lo que debió de provocar las burlas de los dos amigos[58].

La identificación tradicional en esta versión supone que los amores con Celio vienen más tarde que los de Catulo, por la época del viaje a Bitinia, y que el juicio sucede un poco antes de su regreso, en la primavera del 56. Catulo habría dado a conocer ya una parte de sus poemas ocasionales dedicados al asunto y una persona tan versada en novedades como Cicerón ya los conocería. La consecuencia curiosa de ello sería que Cicerón se sirve en el *Pro Caelio* para su despiadado retra-

---

55 K. Quinn, *Catullus. An Interpretation,* Londres 1972, 137.

56 C. Déroux, 1973, 398 y 400, donde muestra vínculos estrechos entre personajes del *Pro Caelio* y personajes catulianos.

57 Véase nuestro comentario a los vv. 136 y ss. del poema 68b.

58 C. Déroux, 1973, 411: «Pero la aproximación *domina, despoina potnia,* debía de saltarle a la vista a Atico. La noción era lo suficientemente revolucionaria como para que él y Cicerón hicieran burla de ella. El orador seguramente había encontrado a Catulo en el círculo de relaciones de Clodia...»

to de la dama del combustible de muchos de los poemas de Catulo, si bien es arriesgado decir cuáles[59].

La identificación no tradicional, que arranca de Rothstein, y encuentra defensores en Maass y Wiseman (1969)[60], niega que Lesbia sea *Clodia Metelli*, pero sí podría ser una de las otras Clodias (*Clodia Luculli* o *Clodia Marcii*), o un miembro aún más oscuro de otras familias. Al hacer esto no puede utilizar el *Pro Caelio* (año 56) para la biografía. Esta (no) identificación pretende también que todos los poemas de Catulo son posteriores al año 56. Tal afirmación está basada en un dato positivo (todos los poemas datables con seguridad de Catulo, unos 15, son del año 56 —Viaje a Bitinia con el procónsul Memmio— o posteriores) y en un difícil *argumentum ex silentio*: ¿Qué ocurre con todos los demás? ¿Tienen, *por eso*, que ser posteriores? Y debe resolver un difícil asunto: ¿cuándo muere el hermano, cuándo se escriben los poemas 65, 68a y 68b, cuándo se visita la tumba, 101? Esto último obliga a admitir un segundo viaje a Asia Menor, posterior al de Bitinia del año 57-56.

Sabía muy bien Quinn[61] que los adversarios de la identidad tradicional empezaban por cuestionar la cronología de los poemas, mientras que, por el contrario, su gran virtud estribaba en que, tras la identificación, venía una cronología[62]: sentado que Lesbia es *Clodia Metelli*, sobre esa base se organiza la datación de los poemas. Con lo que no contaba es que se pudiera aceptar (implícitamente) la identificación tradicional, sin sacar de ello consecuencias cronológicas para el asunto amoroso. Es lo que hace Wiseman en su último libro, el de 1985. Ahí se identifica, frente a antiguas dudas, a *Clodia*

[59] Según C. Déroux, al menos el 51 y el 68, cfr. nota anterior.

[60] M. Rothstein, «Catull und Lesbia», *Phil.* 78, 1923, 1-34; P. Maas, «The cronology of the Poems of Catullus», *CQ* 36, 1942, 79-82; T. P. Wiseman, *Catullan Questions*, Leicester 1969.

[61] K. Quinn, 1972, 138: «Los únicos que han desacreditado la identificación tradicional me parece que son los que han cuestionado la cronología tradicional...»

[62] K. Quinn 1972, 138: «Nosotros en tanto que subordinamos la cronología a la identificación no procedemos circularmente. Nuestro objetivo es dar un marco cronológico a la identificación tradicional.»

Metelli con la hermana mayor de Clodio[63], se analiza la ideología de la época sobre esta mujer y se estudia el *Pro Caelio* para observar la estrategia de Cicerón. El ambiente de jóvenes romanos en torno a *Clodia Metelli,* si bien no nos permite identificar a Catulo y su círculo literario y de amigos, como quería Boissier[64], sí al menos nos hace imaginarnos su modo de vida y comportamiento reales, con la consiguiente ganancia para el entendimiento global de los poemas. Esta postura de absoluto despego o incluso la de despego limitado —una de las tres, pero no *Metelli*— nos ayuda bastante a despejar el embrollo de cronologías amoroso-poéticas y de hipótesis más o menos novelescas sobre el desarrollo de una relación amorosa que ha tejido la identificación tradicional[65]. Pues su defecto, o el de

---

[63] La identificación no tradicional, que arranca de Rothstein, 1922, y encuentra defensores en Maass y Wiseman, 1969, ha sido ligeramente rectificada por T. P. Wiseman en un ensayo posterior, «Lesbia and her children», en *Cinna, the Poet, and other Roman Essays*, Leicester 1974, 104-118. Wiseman admite que Lesbia era una de las tres Clodias, pero no se ve con claridad cuál de las tres sea, si bien le parece que la más joven, *Clodia Luculli,* es la candidata más probable, 114. Cualquiera, pues, de las tres Clodias que haya sido la amante real de Catulo estaba casada (poemas 68 y 83), pero en segundas nupcias, puesto que dos se habían divorciado de sus esposos, o, en el caso de *Clodia Metelli,* era viuda. Wiseman parte de una cronología tardía de todos los poemas de Catulo —entre el 56 y el 54—, por lo que piensa que las relaciones entre Catulo y Lesbia tuvieron lugar a partir de esta fecha. Esto le permite descartar que Catulo hubiera tenido relaciones con Clodia antes del *Pro Caelio,* del año 56. Por consiguiente, en opinión de Wiseman, la amante de Catulo era bastante mayor que él, estaba casada en segundas nupcias y tenía ya hijos no muy inferiores en edad al propio poeta. Ello explicaría algunas de las obsesiones por los hijos y el matrimonio de la poesía del veronés, bastante sofisticado para tener amantes casadas, pero bastante tradicional como para añorar relaciones tradicionales y amores semejantes a los filiales.

[64] G. Boissier, *Cicerón y sus amigos,* México 1986 (=1865), 105-106: «Una mujer como Clodia, que tenía tan marcada estimación a los hombres de talento, debió deleitarse con el trato frecuente de la sociedad en que vivía Catulo. Se sabe, por lo que de ella nos refieren, que no había en Roma otra más espiritual y divertida. La formaban escritores y hombres políticos, poetas y grandes señores, muy desiguales en categoría y en fortuna; pero todos ellos amigos de las letras y de los placeres. A ella pertenecían Cornificio, Quintilio Varo, Helvio Cinna [...] Asinio Polión, Licinio Calvo [...] Hay que colocar también en este grupo a Celio [...], y por encima de todos a Cicerón, protector de toda aquella juventud inteligente.»

[65] Cfr. T. P. Wiseman, 1985, para las versiones noveladas de la relación entre Catulo y Clodia.

cualquier otra que se apoye en la hipótesis de los poemas, como las denomina Quinn, es que siempre termina por convertir el (posible) fundamento histórico-biográfico de los poemas (como máximo una de sus causas) en su significado subrepticio. Incluso aunque reconozca, como hace Quinn, que al ordenar su colección el poeta corre el peligro de apartarse de la transparencia y de los objetivos histórico-biográficos[66].

El reciente libro de Marylin B. Skinner, *Catullus in Verona. A Reading of the Elegiac Libellus, Poems 65-116*, Columbus 2003, ofrece un nuevo replanteamiento de la cuestión que, en una buena medida, supera el estrecho marco en el que el positivismo la había situado. Pues para ella lo importante no son los «hechos» del asunto, sino la repercusión que tienen en la organización del libro de epigramas. Según esto, lo de menos es que el Celio de los poemas 58 y 100, o el Rufo de 69, 71 y 77 corresponda a Marco Celio Rufo, o que el Gelio de tantos poemas sea nada menos que L. Gelio Poplícola, uno de los acusadores, junto al joven Atratino, de Marco Celio. Es lo que pudiéramos llamar teoría maximalista de la identificación, en abierto contraste, por ejemplo, con la exhibida por uno de los mejores conocedores y gran comentarista del *Pro Caelio,* como Austin[67] . Lo importante es que en 79, de una manera consciente y deliberada, Catulo nos da la clave del *roman à clef*[68] que había estado construyendo con respecto a la identidad de Lesbia. Esto tiene, al menos, dos importantes repercusiones, una con respecto a la propia Lesbia, otra con respecto a la organización del libro de epigramas.

---

[66] Según K. Quinn, *Catullus. An Interpretation,* 1972, 146, Catulo no podía contar con que su obra sobreviviría hasta llegar a unos lectores que no conocieron los hechos del «affair»: «Él debía haber sentido que podía confiar en que la memoria del asunto permaneciera —no todos los detalles, pero más que suficientes para que nos mantuviéramos en la dirección correcta al leer sus poemas. Y yo creo que construyó y dispuso sus poemas de acuerdo con ello.»

[67] R. G. Austin, Cicero, *Pro M. Caelio oratio,* Oxford 1960[3] (=1988), sólo identifica a Gelio con Gelio Poplícola, mientras que, en lo relativo a Marco Celio, sólo admite que pudiera ser el Rufo de 77. Habría así tres personajes en Catulo: el Celio de 58 y 100, el Rufo de 69 y 71, y el Rufo de 77.

[68] La denominación es de la propia Skinner, 2003, 82.

Al ser equiparada a la Clodia del *Pro Caelio* (cuya imagen supone Skinner perfectamente conocida por los lectores de Catulo gracias a los discursos de Cicerón)[69], Lesbia deja de simbolizar el mundo de la *urbanitas*, la *venustas* y el *lepos* de los polimétricos, despidiéndose por tanto de sus cualidades de lectora sofisticada, encarnación de todas las virtudes neotéricas y capaz de entender la nueva construcción estético-ética que inauguraban los poemas de Catulo. Frente a ello, pasa a formar parte del mundo de los Clodios, donde las intrigas políticas y las aberraciones sexuales se dan la mano, en una representación compleja en que las transgresiones en un terreno —el sexual—, son a la vez parte y símbolo (metonimia y metáfora) del mundo político en que se han trastocado todos los valores tradicionales y donde las palabras antiguas dejan de tener sentido[70].

A su vez, con la identificación sobrevenida en el poema 79, los epigramas de Catulo «ganan» en cuanto a posibilidades de intriga. Marco Celio Rufo y L. Gelio, aparte, naturalmente, del propio Clodio, son los amantes con los que tiene que competir el poeta, aquellos que han determinado que Lesbia traicione los códigos éticos sobre cuya observancia Catulo había construido su figura. Sin embargo, una vez más, lo que importa no son «los hechos», sino su sentido. Catulo, por ejemplo, se ve enfrentado, una y otra vez, a amantes de su amada que practican el incesto, bien en sentido propio (como Lesbio), bien en sentido figurado, como Gelio. El incesto, un término favorito de la invectiva de finales de la república, simboliza la exclusividad social propia de ese grupo de consulares con los que se relaciona Catulo[71] y permite formular con más claridad esa relación. Catulo es un *amicus* inferior que experimenta en su propia carne los cambios de sentido experimentados por la noción de *amicitia*[72]. Su mundo lírico se construye en parte gracias a las posibilidades abiertas por las numerosas interpretaciones particulares que esos términos habían sufrido, y de las

69 M. B. Skinner, 2003, 81.
70 M. B. Skinner, 2003, 94-95.
71 M. B. Skinner, 2003, 89.
72 M. B. Skinner, 2003, 91, citando a W. J. Tatum, «Friendship, Politics and Literature in Catullus: Poems 1, 65 and 66, 116», *CQ* 47, 1997, 499.

que dan numerosas muestras las constantes reinterpretaciones a que los someten tanto Salustio como Cicerón. La lírica, con la intensidad y la concentración que cabe atribuirle, cultiva la añoranza de que a las antiguas palabras respondan los antiguos conceptos, cuando la realidad testimoniaba la transgresión de esos valores por parte de la *nobilitas*[73].

Todas estas cosas nos conducen a un tratamiento detallado del *Pro Caelio*. No seguiremos las línes positivistas que intentan establecer qué hicieron en la realidad los mismos personajes (Clodia, Clodio, Celio, Gelio, etc.) que luego aparecen en los poemas de Catulo, cosa a la que inteligentemente renunciaba Marylin B. Skinner. Pero tampoco, como ésta, nos vamos a ocupar del lugar y el sentido de estos personajes en los poemas de Catulo. No es este el momento. Nos interesa, solamente, poner de manifiesto que, frente a la ficción de los poemas, el *Pro Caelio* es otra ficción, en la que los personajes y las situaciones han sido creados por Cicerón de manera que se atengan a la regla de la verosimilitud, sin dejar por ello de ser ficticios. Durante mucho tiempo se ha considerado el *Pro Caelio* como «la realidad» que controlaba la ficción de Catulo. Pues bien, nosotros vamos a poner de manifiesto sus características ficcionales.

Partamos de las palabras de Newman[74]: «Los documentos literarios dan respuesta a cuestiones literarias, y la lección literaria más importante que se debe sacar del *Pro Caelio* es que, al contemplar un tipo de vida de alta sociedad en Roma con alguna clase de parecido al *demi-monde* descrito por Catulo, Cicerón echa mano tan abiertamente de la comedia e incluso del mimo, tanto en el estilo (incluidos los ritmos), las citas y la analogía:

Mimi ergo iam exitus, non fabulae: in quo cum clausula non invenitur, fugit aliquis e manibus, dein scabilla concrepant, aulaeum tollitur (27. 65)...

La lección propia de este discurso es que, para describir los rasgos sobresalientes de esta sociedad, el vehículo preferido

[73] M. B. Skinner, 2003, 74-77.

[74] J. K. Newman, *Roman Catullus and the Modification of Alexandrian Sensibility*, Hildesheim 1990, 368.

era la comedia y el mimo. La lección general es que en literatura no hay nada que sea la desnuda narración de la experiencia. La poesía especialmente, más filosófica que la historia, ofrece una diferente versión de la verdad.»

El recurso a la comedia, mediante la prosopopeya, sea de un Claudio antiguo como de uno moderno, de un padre de Cecilio, severo, y de otro blando, de Terencio, muestra el consciente uso que de los estereotipos cómicos[75] hace Cicerón al servicio de su estrategia discursiva. Su ulterior repaso de la historia de los *romani* y los *graeci mores,* tanto en la práctica como en la teoría, con su epicúrea aplicación de la doctrina del placer a la juventud, también se pone al servicio de un nuevo estereotipo desde el que se pueda disculpar a Celio. Es el del joven, no muy desemejante del de la comedia, que tras una juventud desordenada —cosa que ahora se considera natural— retorna a sus oficios de ciudadano con ánimos renovados, el ejercicio del foro y de la política. Cicerón parece estar sirviéndose de la ética aristotélica del justo medio. De un lado se disponen los *mores seueri,* los padres antiguos, la dedicación exclusiva a la política y a las ocupaciones honorables, propias de la vida pública: rigor, rigidez, arquetipo que sólo existe ya en los libros envejecidos.

En el otro lado, el cambio de costumbres de la época moderna alumbra un nuevo tipo de ciudadano útil, que, sin embargo, temporalmente, durante su juventud, o, incluso ocasionalmente, en toda etapa de la vida, se ocupa de prostitutas y banquetes, sin que ello resulte incompatible con el duro trabajo del foro, la abogacía y la política. De lo que se trata es de ejercer el control sobre los vicios, relegándolos a fases inofensivas de la vida o a momentos de relajación. Control y dominio de los excesos implica virilidad. La vida pública no puede ejercerse de otra manera. Es incompatible en la práctica con la vida de vicio. Tanto Cicerón como los acusadores de Celio se apoyaban en un tipo de vida muy conocido, ese que resume en dos ocasiones como practicado en las inmediaciones

---

[75] Como muestra la práctica de Plauto y la teoría de Horacio, todo el mundo conoce los estereotipos cómicos: *miles gloriosus, servus currens,* etc.

de Clodia, después de todo una dama de buena familia que se había infamado hasta convertirse en prostituta, que engendraba un estereotipo masculino también muy conocido, el *cultus adulter (effeminate womanizer).*

No existían a veces barreras muy claras entre el estereotipo masculino del *perfectus vir* y el mujeriego afeminado. El primero debía ser capaz de mantener incólume su integridad físico-sexual, *pudicitia*, y de defender sus propiedades sexuales (mujer, esclavos) contra los asaltos de otros ciudadanos. En caso de duda, valía más ser agresor que agredido: más valía ser tachado de adúltero *(moechus)* que sufrir el castigo reservado a los *moechi* pillados in fraganti, que los equiparaba a los *cinaedi*[76]. Un exceso de virilidad, aunque legalmente castigado, era mejor visto que un defecto de ella. Uno se ganaba fama de afeminado, estereotipo genérico, no sexual en principio (aunque tenga implicaciones), por vestir bien, peinarse bien, depilarse, asistir a banquetes con frecuencia, estar siempre con mujeres, siempre de fiestas, en ocupaciones indignas de un hombre, que eran la política y la guerra. La apariencia externa se alineaba con un modo de vida que implicaba falta de control viril sobre sus instintos. Los excesos de placer ablandaban, convertían a los hombres en semejantes a las mujeres por los lugares interiores que frecuentaban y al final los predisponían a andar en intrigas feminiles y poco viriles, dejándose incluso dominar por ellas. El exceso llevaba a la blandura, la pasividad, la falta de dominio de uno mismo. Y desde él se pasaba a facilitar el dominio de los demás. En un ciudadano lo más humillante era dejarse mandar por los que no mandaban, mujeres y esclavos.

Cuando Cicerón en *Pro Caelio* 27 invalida a los testigos de Clodia los rebaja por distintas razones: por el lugar indigno en que se encuentran, las termas; por estar escondidos; por el tipo de intriga, de mimo; por su maquinadora, una mujer, a la que tributan obediencia. Ése no es el mundo de los hombres, el de la luz pública, el foro, el de Celio. Cuando Cicerón establece que Celio tiene relaciones con Clodia, deja bien claro que lo que hace es cosa permitida por el *mos maoirum,*

---

76 Horacio, *Sat.* I. 2 y T. P. Wiseman, 1985.

porque Clodia ya es una prostituta, y que es el hombre quien la ha abandonado. Virilmente ha sido él quien ha tomado la iniciativa, no su amante. Celio no ha sido como esa tropa de afeminados que participan en complots mujeriles, que están a las órdenes de una *imperatrix* y que nunca van a atreverse a salir a la palestra del foro, donde se hallan los hombres y los ciudadanos. No salen porque no son *viri*. Celio, que se controla, sí lo es. De manera que Cicerón establece el estereotipo al que realmente pertenece Celio, es un *vir* que actúa como siempre han hecho los ciudadanos, niega que pertenezca al que pretendían relegarlo sus acusadores, el de los *culti adulteri (effeminate womanizers)*, y además demuestra que quienes realmente pertenecen a él son los testigos de la acusación. Casi nada.

No se puede absolver a Celio sin rebajar a Clodia[77]. Toda la estrategia de Cicerón se centraba en conseguir degradar a Clodia al estatus real o figurado de prostituta, porque, mediante el mal definido concepto legal de infamia, las prostitutas experimentan ciertas limitaciones en sus derechos como ciudadanos. Por ejemplo, el de declarar en los juicios. O el de que sus declaraciones se pongan a la altura de las de los esclavos. La comedia, aplicada a Clodia, consiste en convertirla en una meretriz. Su manera de mirar, de arreglarse, vestirse, andar, hablar. Su asistencia a banquetes con hombres que no son de la familia, amén de otras delicias que Cicerón nos deja intuir y sobre todo imaginar, pero no ver, son el modo de actividad que corresponde al estereotipo literario, a los prejuicios de género y al precepto legal.

---

77 W. Fitzgerald, *Catullan Provocations, Lyric Poetry and the Drama of Position*, Berkeley y Los Angeles 1995, 22: «En un sentido muy real, Cicerón se ha convertido en el primer lector y crítico de Catulo. El reconocimiento de la *Lesbia* de Catulo en la Clodia del *Pro Caelio* de Cicerón se acompaña de la adopción de una cierta postura retórica acerca de Lesbia. También proporciona una analogía para la posición del crítico con respecto a Catulo en la defensa que de Celio, el rechazado por Lesbia, hace Cicerón. Justo como Cicerón apartó inteligentemente a su cliente del oprobio moral que amontonaba sobre la amante de Celio, Clodia, así también el crítico catuliano ha hablado con estricta moralidad de uno de los componentes de la relación adúltera, Lesbia, mientras profesa un profundo entendimiento al otro, Catulo. El trabajo del crítico, como el del abogado, parece ser presentar lo mejor posible el caso desde el punto de vista del cliente.»

Debe notarse, aunque no sea nada nuevo, dada la asimetría legal entre mujeres y hombres con respecto, por ejemplo, al adulterio y a la dependencia del padre o del marido, etc., que mientras Cicerón se apoya, establece y concede que un ciudadano puede, sin ser tachado de infame, llevar una vida de placeres y satisfacer los estándares de moralidad pública, tal posibilidad no le está concedida a una mujer. Para Clodia sólo había dos casillas: la que le había reservado su antepasado Apio Claudio, de vestal o de esposa encerrada en casa y siempre atenta a los asuntos del marido, o la de prostituta, con todas sus marcas de infamia. Porque la sociedad no podía admitir una viuda que viviera libremente, que eligiera sus amantes, que llevara la iniciativa no sólo en los placeres, sino aparentemente también en otras intrigas (que todos sabían que eran políticas). Cicerón necesita forzar a Clodia en el estereotipo negativo de la prostituta. Y acumular sobre ella otras marcas, además de la de incesto. La patricia viola la sacrosanta separación entre libres y esclavos, haciendo que los esclavos dominen en su casa, y también viola la jerarquía de los géneros al dominar a los hombres sexualmente y participar en otras intrigas, no ya sexuales, sino políticas. Existe, entonces, una relativamente exacta descripción por parte de Cicerón de una mujer emancipada legal, social y sexualmente[78], y, sin embargo, no sabe encasillarla en un estereotipo positivo, como no fuera por la inconsciente admiración reprimida que se desprende de su retrato[79].

---

[78] T. P. Wiseman, 1985, 39: «In general terms, I see no reason to doubt the essential accuracy of this (Cicero's) portrait of Clodia.»

[79] M. B. Skinner, «Clodia Metelli», *TAPA* 113, 1983, es de una opinión contraria a la de Wiseman en lo relativo a la exactitud del retrato, aunque no en su atención a la verdad del estereotipo. Se debe distinguir, dice, entre una Clodia histórica, «difícil de considerar como víctima de indomeñables pasiones, firmemente controladora de su propia vida» (287), y una Clodia convertida en mito por Cicerón. Esta última, como todos los mitos, posee una verdad psicológica, no literal (287): «Mientras que no nos dice nada de cómo se comportaba Clodia, indica cómo fantaseaba el auditorio de Cicerón acerca de las mujeres, especialmente de las mujeres notables, y cómo asociaban subliminalmente el poder femenino con una sexualidad femenina rampante.»

Wiseman asocia con la *superbia* caracterísica de la *gens Claudia* la afirmación de Cicerón de que Clodia era una mujer de impulsos irrefrenados, que siempre tendía a hacer su voluntad, si bien rebaja su auténtica participación en la política directa[80]. Es mérito de su interpretación aportar datos históricos que «objetiven» en lo posible[81] el estereotipo social del que Cicerón se está sirviendo. Pero también llama la atención sobre algunos otros aspectos del discurso que sí inciden directísimamente en otro estereotipo infamante: el de mima, actriz de mimos, y también autora.

La tragedia *(Medea* del Palatino, *Clytemnestra)* y la comedia no son los únicos géneros teatrales de los que se echa mano para caracterizar a Clodia, sino que, a medida que avanza en el discurso su degradación social, también se desciende en la escala de respetabilidad de los géneros literarios *(decorum)*. Una vez que se ha logrado calificarla de prostituta, con la consiguiente exculpación de Celio, el paso siguiente es hacerla participar en una intriga, la entrega del veneno por el cómplice de Celio a los esclavos en las termas, que Cicerón califica maliciosamente de mimo. Clodia es su autora, pues, aquí, como en otro lugar de su obra, Cicerón se hace eco de que Clodia escribía mimos: «Velut haec tota fabella veteris et plurimarum fabularum poetriae [se refiere a Clodia] quam est sine argumento, quam nullum invenire exitum potest!» *(Pro Cael.* 64)[82].

El mimo, cuya presencia en la sociedad romana republicana e imperial era mucho mayor de lo que nos podemos ima-

---

[80] Para lo primero, T. P. Wiseman, 1985, 39; para esto último, *ibid.*, 41: «Even if he (Cicero) was right (and I repeat that we cannot know), it hardly indicates political influence, in the true sense of the phrase.»

[81] No hace falta insistir en que los datos «históricos» también forman parte de un texto; no cabe atribuirles la objetividad de la «realidad» frente a la «ficción», pero sí es cierto que cada clase de textos tiene pretensiones diferentes en relación con la «verdad».

[82] Este otro texto también alude a la producción de Clodia: «Ipse ille maxime ludius (Clodius), non solum spectator sed actor et acroama, qui omnia sororis embolia novit...» *(Pro Sest.* 116). Para la discusión del significado de *embolia*, especie de interludios de ballet, cfr. T. P. Wiseman, 1985, 27.

ginar[83], era una fuente de estereotipos mayor aún que la comedia. De él procede una figura a la que alude Cicerón, la del *cultus adulter* que, escondido en un tonel, jaula o algo parecido, se escapa a la atención del marido para burlar a la mujer[84]. Los mimos, asimismo, representaban a mujeres de las clases altas haciendo oficio de prostitutas[85], como Clodia y sus descendientes las emperatrices Julio-Claudias de época Imperial. Los escolios pretenden que Clodia bailaba como una actriz de mimos, pero quizás es una malinterpretación del texto de Cicerón, que se limita a hacerla autora[86]. Las prostitutas y los actores, con los gladiadores, eran tres profesiones reputadas como infamantes en Roma, que suponían, para los ciudadanos que las ejercían, una merma en sus derechos, por ejemplo, la participación en los juicios o el crédito limitado que había de dárseles[87]. Calificando a Clodia por su modo de vida de prostituta y convirtiéndola más tarde en inventora de mimos, Cicerón se apoya en una asociación de ideas muy arraigada en la imaginación colectiva (imaginario social) de la gente. Porque existe documentación suficiente sobre cónsules (Gabinio), que, en sus fiestas privadas, actuaron desnudos en mimos, equiparándose a autores profesionales, y se sabe que en los banquetes elegantes, similares o iguales a los que Clodia preparaba, se representaban escenas mitológicas como las

---

[83] T. P. Wiseman, 1985, 30-38.

[84] Cicerón, *Pro Cael.* 67: «Ex quibus requiram quem ad modum latuerint aut ubi, alveusne ille an equus Troianus fuerit qui tot invictos viros muliebre bellum gerentis tulerit ac texerit»; Apuleyo, *Met.* IX. 23-27. Cfr. T. P. Wiseman, 1985, 28-29.

[85] T. P. Wiseman, 1985, 28.

[86] T. P. Wiseman, 1985, 28, 47.

[87] C. Edwards, «Unspeakable professions: Public Performance and Prostitution in Ancient Rome», en J. P. Hallet y M. B. Skinner (eds.), *Roman Sexualities*, Princeton 1997, 76: «Los que seguían profesiones infamantes estaban sistemáticamente limitados en sus derechos civiles. Las descalificaciones legales estaban justificadas por referencia a los atajos morales de las personas estigmatizadas: la manera en que cobraban por sus servicios eran incompatibles con ser un pleno ciudadano romano. Actores, gladiadores y prostitutas eran tratados como criminales condenados, profundamente indignos de confianza. Los que vendían sus cuerpos por el placer de otros perdían el derecho a la protección que la ley concedía a los cuerpos de los ciudadanos.»

bodas de Dioniso y Ariadna[88]. En la mente de la gente, las actrices de mimos, tras representar su papel, hacían de prostitutas en los banquetes de la gente noble. Basta con imaginar a Clodia actuando en los mimos que ella misma escribía para que todas las asociaciones infamantes se den unidas en una sola persona: *mimorum poetria, mima, meretrix.*

En una buena medida los poetas están próximos a las profesiones infames de los actores-autores teatrales, no sólo por lo que representan, sino por los lugares a los que se asocian sus actuaciones. Hace ya tiempo que se pone atención[89] en la función que el banquete desempeña en la imaginación colectiva de los romanos. Interesa el banquete como cronotopo, que diría Bajtín: no lo que allí sucedía realmente, sino con qué cosas se lo asociaba y relacionaba y cuál era la valoración social que merecía. Es su valor de símbolo y no la realidad que hay detrás lo que mejor podemos captar. Concurren en él la desmesura en la comida y la bebida, la presencia de bromas y chistes, el canto, la recitación de poesía[90], la danza, el sexo de todas clases. Los poetas aparecen en medio de esos ciudadanos afeminados, acostumbrados al trato y a la obediencia a mujeres, que pocas veces atienden a sus obligaciones en el foro, y cuando lo hacen demuestran poco nervio, o entre esos *male viri* que son los *cinaedi* (bailarín, pero también prostituto y ciudadano pasivo en el sexo). La poesía que leen, sea simpótica, epigramática o de más pretensiones, se encuadra en un ámbito social que se considera de mala reputación por el tipo de ciudadanos que pertenecen a él, por lo que ella

---

[88] T. P. Wiseman, 1985, 47: «Cuando la admiración del arte profesional llegó a significar más que la dignidad del propio estatus, en una fiesta privada el sofisticado romano podía soltarse la melena y actuar como mimo. Similarmente, la señora podía hacer de mima.»

[89] J. Griffin, «Augustan Poetry and the Life of Luxury», en *Latin Poets and Roman Life*, Chapel Hill 1986, 1-31, sobre la vida de lujo, cfr. T. P. Wiseman, 1985, 45-47.

[90] A. Corbeill, «Dining Deviants in Roman Political Invective», en J. P. Hallet y M. B. Skinner (eds.), *Roman Sexualities*, Princeton 1997, 104: «Five areas of activity commonly surface in association with the immoderate feast: excessive eating, drunkenness, the telling of jokes, dancing and singing (including poetry recitation) and various forms of sexual intercourse.»

misma, independientemente de los contenidos de que se ocupe, no recibe, evidentemente, una gran honorabilidad por sus condiciones de recepción. Diríamos que el poeta neotérico está encuadrado al lado de los ciudadanos pasivos, sean aristócratas afeminados, artistas de todo tipo, mujeres de alta cuna y baja reputación o actrices, mimas y prostitutas. Pero, al mismo tiempo, no debemos olvidar que actividades que podríamos denominar ampliamente con el calificativo de estéticas, se habían abierto un camino entre la sociedad romana. B. A. Krostenko[91] ha mostrado cómo una parte de la *nobilitas* se muestra receptiva a todo lo que tiene que ver con la elegancia en el vestir, el comportamiento y la palabra, lo cual llega a cubrir también las actividades poéticas. Ambivalencia sería quizás el término que mejor definiría la situación de la poesía. Símbolo de vida disoluta para algunos, símbolo de la nueva cultura emergente y de los nuevos hábitos para otros. La vida que aparece en la poesía de Catulo, los estereotipos sociales que la pueblan, las relaciones de género que plantean, no cabe duda que tienen muchas cosas en común con la elaboración ciceroniana —su carácter imaginario—, pero también que obedecen a ópticas genéricas y literarias diferentes.

3. La técnica narrativa de los polimétricos

Introducción

No existe un poema típico catuliano, sino que cada uno de los 60 polimétricos (faltan del 18 al 20, se añaden 2b, 14b y 58b) es *sui generis*. La mayoría de ellos están en endecasílabos falecios (43 contando los fragmentarios), pero, si esta es la regla, las excepciones en yambos (4, 29), coliambos (8, 31), sáficos (11, 51) o priapeos (17) contienen algunos de los más memorables poemas de Catulo. Lo mismo se puede decir de los temas: hay poemas donde domina la *urbanitas* y/o donde se

---

[91] B. A. Krostenko, *Cicero, Catullus, and the Language of Social Performance*, Chicago 2001.

habla de literatura, están las invectivas contra adversarios personales o políticos, que en numerosas ocasiones recurren a temas o vocabulario obscenos; no se pueden pasar por alto los del viaje del poeta a Bitinia o los dedicados a los viajes y experiencias de los amigos. Finalmente están los que tratan de amores, los propios y los ajenos, los dedicados a personas del mismo o de diferente sexo, los dedicados a personas de la misma o distinta condición social. Dentro de los amorosos, con la excepción del 99, no son especialmente memorables (hablando desde el punto de vista «poético») los dedicados a Juvencio (15, 21, 24, quizás 40, 48 —un buen poema) y sí lo son los de Lesbia. En efecto, reina el consenso, tanto entre los escritores augústeos (Propercio, Ovidio) como postaugústeos (Marcial, Plinio), sobre el hecho de que Lesbia «convirtió a Catulo en poeta». Muchos de los estudiosos contemporáneos también lo piensan y consideran que el dirigir en número mayoritario sus poemas de amor a una persona de distinto sexo, tomándose totalmente en serio los avatares de esta relación, constituyó una de las mayores innovaciones del libro de Catulo. Pues bien, los poemas que están dirigidos o que tratan de Lesbia, tampoco son mayoría entre los polimétricos (2, 3, 5, 7, 8, 11, 13, 36, 37, 43, 51, 58, quizás 60), aunque recalcamos que, entre esa minoría mayoritaria, se encuentran algunos de sus poemas más famosos (5, 7, 8, 11, 51).

Uno de los mejores conocedores y comentaristas de Catulo, K. Quinn[92], encuentra ventajas en comparar sus poemas con las cartas de Cicerón para explicar la brevedad y el prosaísmo de su estilo y contenido. Hay muchas palabras, personajes, objetos y, sobre todo, valores, que son comunes a ambos escritores, lo que no debe extrañarnos ya que compartían el mismo ambiente histórico, social y estético e incluso mantenían una relación personal, si nos atenemos a los versos de Catulo y a las indudables huellas catulianas en el *Pro Caelio*. El propio poema 49 se nos ofrece como excelente ejemplo de las diferencias entre ambas clases de escritos, un poema y una carta.

---

[92] K. Quinn, «The commentator's task», en K. Quinn (ed.), *Approaches to Catullus*, Cambridge 1972, 98-110.

Elocuente el que más, entre los nietos
de Rómulo, entre todos
los que son, los que fueron, Marco Tulio,
y entre los que serán en otros años.
Te manda aquí su gratitud mayor
Catulo, este poeta, el peor de todos.
Lo mismo es él poeta, el peor de todos,
que tú abogado, el mejor de todos.

En él, Catulo deja en la oscuridad el motivo por el que da las gracias a Cicerón, pero expone con *urbanitas* (acerada ironía) su juicio combinado sobre su condición de peor poeta del mundo y la condición de Cicerón de mejor abogado defensor de todos. Así observamos en esa pequeña joya poética dos principios que Quinn encuentra válidos en todo poema una vez terminado e integrado en la colección, a saber, las pretensiones de unidad y lo que podríamos llamar el principio de la autonomía poética. Por las primeras se entiende que tras cada poema hay una «hipótesis» (el desarrollo de un argumento, la narración de una historia) que da los suficientes datos para hacerlo inteligible. La autonomía poética pretende que los datos del poema son suficientes, al menos para sus lectores originales. De la lectura del mencionado poema se desprende que su finalidad no era histórica ni vivencial ni pretendía dejar ante el lector constancia de cómo eran las relaciones entre Catulo y Cicerón y cómo repercutió en ellas el *Pro Caelio*. Lo que le interesaba a Catulo, sin duda a partir de sentimientos e impresiones derivados de acontecimientos recientes, era construir un poema conforme a su estética, en el que una sabia ambigüedad y la identidad de procedimientos con otros poemas, por ejemplo el 36, donde también juega con la expresión *el peor de los poetas*, le servían para expresar de manera insuperablemente elegante su juicio acerca de las capacidades oratorias de Cicerón[93].

---

[93] R. Selden, «Ceueat lector: Catullus and the Rhetoric of Performance», en R. Hexter y D. Selden (eds.), *Innovations of Antiquity*, Nueva York 1992, 467, considera que la sintaxis del poema frustra su manifiesta intención comunica-

Los poemas de Catulo no sólo son actos de habla, por más que no queramos negarle a nuestro poeta una gran capacidad de improvisación, como lo manifiesta expresamente en 50. Se trata más bien de registrar por escrito, en términos poéticos, una experiencia, lo que implica analizarla y exponerla en función de determinados criterios y principios estéticos. De esta forma, muchas de las piezas catulianas tienen de los actos de habla el dirigirse en primera persona a un interlocutor hablándole de algo, pero también tienen del arte el no atenerse a lo ocurrido (en el caso de que haya ocurrido y no se invente), sino el exponerlo en función de cierta estética que el propio poema contribuye a crear en casi todas las ocasiones. Así sucede en el poema 32, que veremos en la primera sección de este capítulo. En la segunda nos hacemos eco de que muchos de los poemas de Catulo son innovadores y necesitan adiestrar a sus lectores para que los comprendan. Más aún, los escritos deben crear a sus lectores. Gustan los poemas de convertir a sus lectores en cómplices. Pues bien, eso sucede especialmente cuando se presupone en ellos cultura y conocimiento de la tradición poética —como sucede en 3, que veremos a continuación— y se les pide o exige, luego, confrontar esos géneros tradicionales con la versión innovadora que de ellos ofrece el poeta Catulo. Compartir una nueva actitud sentimental es lo que el poeta pide de sus lectores en 3. La tercera parte de nuestro actual capítulo continúa esa línea de análisis. A veces no reside el carácter innovador del poema en su estructura sino en su estilo y en su nueva configuración de la tradición. Ahora bien, en 7, el segundo poema de los besos, el poema no sólo entra en rivalidad con la tradición, sino consigo mismo. Ya ha escrito algo de tema semejante y quiere que el lector lo tenga en cuenta. El resultado es una creación de apariencia menos espontánea, de uso menos diestro de la estructura enunciativa y compositiva, pero más culto y maduro por las galas de su estilo alusivo.

---

cional e impide al lector decidir entre los dos significados alternativos del poema, el directo o el irónico, por medios gramaticales o lingüísticos. Más adelante añade, con razón, que «sería bueno notar que la supresión de la ocasión es un gesto característico de la obra de este poeta».

El último poema que analizaremos, el 10, resulta el más difícil para un comentarista. En todos los que hemos considerado hasta ahora hemos procurado tener en cuenta el horizonte de expectativas del lector estándar romano y cómo las innovaciones estéticas de Catulo repercutieron en él : la *urbanitas*, en su versión catuliana, consiste en definir en la poesía valores que ya tenían aplicación en el ámbito vital, de la vida, y que no siempre lograban trasladarse automáticamente. Así Sufeno (22) era perfectamente *urbanus* en su vida, y no lo era en cuanto poeta. Furio y Aurelio (16) no entendían —como muchos comentaristas— que lo que dice el poeta en sus versos no es la verdad de lo que le ha sucedido. Ahora bien, aparte de esa urbanidad que Catulo maneja tan bien, existen también en ella ciertos rasgos, dependientes de la posición de clase y de género del poeta, que no eran expuestos pública y explícitamente, porque resultaban, literalmente, inconscientes. Residían tan profundamente en la mentalidad del poeta (y de la época), eran considerados tan «naturales», que no afloraban a su conciencia. Pues bien, el comentario de 10, haciéndose eco de la crítica cultural a las posiciones de Catulo, muestra los componentes ideológicos que tienen las tomas de partido estéticas.

I

Aparentemente, muchos de los polimétricos de Catulo son expresión de una fuerte voluntad del hablante de actuar sobre otro, el destinatario al que va dirigida la alocución. Esta condición semántico-pragmática emparienta sus poemas con los actos de habla, en los que los verbos de *decir* no sólo son considerados en su dimensión comunicativa, sino también en cuanto *hacen* algo: desean, ruegan, piden, animan, ordenan, amenazan, prohíben. Por eso encuentran tiempos verbales en consonancia con esa urgencia en actuar: subjuntivos, imperativos, futuros. Y, correspondientemente, suelen evitar el pasado, la mera narración, el contar cosas. Más que comunicar una experiencia, transmitir un *exemplum* significativo, hacer una adquisición para siempre, animar a hacer algo útil, Catulo da

rienda suelta a una energía, pretende algo inmediato, tiene prisa por conseguirlo, y, como casi siempre depende de otro para ello, se inclina sobre él, pierde la distancia, y, por decirlo en palabras de un estudioso «lo agarra por la solapa»[94].

Pensemos en algunos comienzos:

3

Llorad, Venus, Cupidos y hombres todos
sensibles a lo bello.

5

Vivir, Lesbia, y amar. Vamos a ello.
Los chismes de los viejos amargados
nos tienen que importar menos que nada.

8

Deja, pobre Catulo, las locuras.
Da por perdido lo que ves que ha muerto.

Por esa razón el vocativo, el otro, situado en la primera palabra, o en el primero o el segundo verso, o, en todo caso, en la parte inicial del poema, parece ser la regla, acompañado casi siempre de verbos mayoritariamente en modo imperativo o subjuntivo, que transmiten esa voluntad de influir; tampoco faltan las formas verbales que dan expresión a la amenaza o muestran la intención de hacer algo inmediatamente (futuros, *volo* o similares en presente de indicativo o subjuntivo).

Un estudio ya antiguo, pero muy influyente, que utiliza categorías estético-filosóficas[95], ha caracterizado la lírica de Catulo como un compromiso o enfrentamiento entre dos componentes, el subjetivo y el objetivo. El primero aparece ligado al presente en el que se desarrolla el poema en el tiempo, mientras que el segundo se relaciona con las circunstancias que,

---

[94] Ch. Martin, *Catullus,* New Haven 1992.
[95] I. Schnelle, *Untersuchungen zu Catulls Dichterischer Form,* Leipzig 1933.

por haber sido previas al momento actual, suelen actuar como causa, motivación o disparador de la reacción subjetiva del poeta. Se habla de un enfrentamiento entre reacción (propia del sujeto, del yo) y exposición, (perteneciente al mundo, al objeto), y se distingue con todo cuidado entre la vigencia indisputada de este esquema en los polimétricos, globalmente considerados, y la particular expresión que luego adopta en cada poema. En ese juego entre la estructura y el poema individual lo general se concreta y hace presente en numerosas variantes, tantas casi como poemas.

Esta precaución de Schnelle debería advertirnos contra el intento de configurar un poema polimétrico típico.

Tomemos el 32:

> Dulce Ipsitila mía, te lo ruego,
> mi amor, cariño mío, invítame
> a visitarte, a la hora de la siesta.
> Y si me invitas, hazme otro favor:
> ten la puerta de fuera sin cerrojo
> y no te dé por irte de paseo.
> Quédate en casa, y preparada, porque
> sin descanso habrá nueve revolcones.
> Pero invítame ya, si te parece.
> Me he hartado de comer. Estoy tendido
> y monto ya la tienda de campaña.

La energía con la que aquí, como en otros poemas, el poeta, sin limitarse a hablar, trata de conseguir algo de otros mediante la palabra, el no mirar atrás sino en función de la actualidad, lo mismo que su dependencia de alguien ajeno y presente en el poema, son las causas de algunos de los efectos poéticos más característicos que se atribuyen a Catulo. Contamos entre ellos la espontaneidad con que exterioriza instantáneamente sus sentimientos y afectos o la modernidad, expresada en su falta de contenido moralizante y en una especie de inacabamiento que sólo pueden obtener respuesta fuera del poema. Precisamente en este carácter directo e inacabado estriba también el «realismo» de Catulo: pide cosas cotidianas y da la sensación de quererlas de verdad.

No son librescas, ni pasadas por la mitología, ni parecen inventadas.

Con todo, cabe apuntar que a veces se subrayan con excesiva complacencia los efectos poéticos de sinceridad, espontaneidad, etc., y parece deducirse que los poemas de Catulo son únicamente peticiones reales a personas reales. Aparte de que también hay polimétricos que no son del tipo petición, invitación, etc., este pensamiento pasa por alto que Catulo es un poeta, que no sólo se sirve de la innegable efectividad de los actos de habla reales, sino que también los *imita* poéticamente. Más aún, los inventa[96]. Y ello determina que sus peticiones, por ejemplo la que realiza a Ipsitila, sin considerar la hipérbole de su contenido (un desafío para cualquier lector masculino, antiguo o moderno), revelen un cuidadoso manejo *artístico:* la reacción ocupa los ocho primeros versos y la exposición de las causas únicamente los dos últimos; el plus de energía y de recreación de las circunstancias futuras no puede impedir que, desde el punto de vista de la retórica y de la narratología, la inversión del esquema temporal causa-efecto sea de lo más efectiva. En la realidad la causa viene antes, pero en el poema se expone en los dos versos finales, lo cual actúa como una especie de *fulmen in clausula.* La técnica narrativa pone al descubierto que el romanticismo, el realismo, la espontaneidad, la urgencia, etc., de Catulo se explican como resultado de una hábil manipulación poética.

Los esquemas reacción-acción o el más frecuente de reacción-acción-reacción no lo son todo, sino que existen numerosas excepciones a estas reglas. Entre ellas se encuentran los polimétricos que narran una historia o anécdota absolutamente pasada sin atraerla para nada al presente (10, 59), o, aun trayéndola al presente, sin que provoque una fuerte reacción emotiva por parte del poeta (4). Tampoco son todos ellos, ni mucho menos, exteriorizaciones de energía encaminadas a que el poeta actúe sobre una segunda persona: hay

---

[96] Véase más adelante, en este mismo capítulo, lo que diremos a propósito de D. Selden, 1992, y B. A. Krostenko, 2001.

himnos a los dioses, donde el que pide no es el poeta (34); hay presentación de escenas de personajes que nada tienen que ver con el poeta, especie de mimos, dramas o idilios reducidos (45); en ocasiones Catulo se expresa en primera persona (53). No hace falta mencionar la conocida circunstancia de que las pretensiones de actuar sobre otros van dirigidas en varios poemas a objetos inanimados, con lo que ello conlleva de perjuicio para el «realismo»[97]. A veces, como confirmación de lo arraigado de la convención de dirigirse a alguien, el poeta se dirige a sí mismo[98].

II

Siendo los poemas, después de todo, algo más que actos de habla, hay dos receptores en los poemas de Catulo, el incluido en el poema, con el que se finge actuar, al que se pide o prohíbe algo (que a veces coincide en el nombre con un personaje real y probablemente recibió realmente el poema), y ese otro, desdoblado, que es el que, más distanciadamente, leía aquello como un poema. Los teóricos de la literatura distinguen un destinatario real, un receptor incluido en el poema o narratario, un lector implícito, que es la otra contrapartida del autor implícito y que entiende de técnica narrativa o de valores y que está muy próximo a ese lector virtual en el que siempre piensa el poeta como capaz de percibir todos los matices («¿Tú para quién escribes? Yo, para Octavio Paz», *dictum* atribuido al poeta José Miguel Ullán). Había un círculo de lectores catuliano que entendía sus bromas, ironías, *urbanitas*, pues el propósito del poema no era contar lo que pasa-

---

[97] E. A. Schmidt, «Catulls Anordnung seiner Gedichte», *Phil.* 117, 1973, 221, enumera un ciclo de poemas dirigidos a cosas inanimadas: 31 (a Sirmio, una península), 35 (al papiro), 36 (a los Anales de Volusio, otro papiro), 37 (a una taberna), 42 (a los endecasílabos), 44 (a su finca). A ellos hay que sumar otros donde usa la personificación o humanización: 2 y 3 al gorrioncillo de Lesbia, 4 al barco, 66 donde habla un rizo de cabellos o 67 donde se dirige a una puerta, que le responde.

[98] Cfr. poemas 8, 46, 51, 52.

ba, reproducir la realidad sin más —mímesis—, sino ser *lepidus, venustus, urbanus,* utilizando sí, a veces, el material de la realidad, pero sobre todo una forma de verla que compartía con un grupo de amigos. Es una forma no práctica, sino humorística, que implicaba modificaciones en función de determinados valores estéticos y también vitales.

3

Llorad, Venus, Cupidos, y hombres todos
sensibles a lo bello.
El pájaro se ha muerto, el de mi amada,
el que a mi amada entretenía, el pájaro
que ella más que a sus ojos apreciaba.
Tan cariñoso, que la conocía
como el hijo a su madre, en su regazo
se quedaba, y saltando alrededor
ahora aquí, luego allí, sólo piaba
a su dueña, eso sí,
no paraba. Mas ya por tenebroso
camino se dirige a ese lugar
del que dicen que nadie ha regresado.
Malditas seáis malévolas tinieblas
del Orco, que os tragáis todo lo bueno.
Un pájaro tan bueno, me lo habéis
quitado. !Qué desgracia!, !pobre pájaro!
Ahora por ti los ojos de mi amada,
esos ojitos, se le han puesto rojos.
Hinchado se le han, de tanto llanto.

Quisiera destacar que 3 presenta un suceso cerrado y concluido como base de la historia, para el que la tradición, en forma de géneros del discurso reales y literarios, ofrecía abundantes posibilidades de tratamiento. En efecto, *neniae* o discursos fúnebres para el suceso serio, y epicedios a la muerte de animales domésticos para el suceso ligero, determinan de antemano una buena parte del orden y de los temas que deben ser tratados por Catulo. Quien pretendiera hacerse una idea del proceso creador del poeta debería tener todo esto en cuenta para modificar la esencialista contraposición entre su-

jeto y objeto. Pues los «sucesos poéticos» poseen un componente de realidad, casi siempre imposible de determinar, salvo en líneas generales (¿se le murió a la amada, de verdad, un pajarito?) y, sobre todo, un componente literario tradicional en el que resulta más fácil moverse. Ahora bien, de la misma manera que le negamos a lo vivido su tiranía, tampoco conviene conceder la hegemonía al peso de la literatura anterior. Lo importante y significativo de la opción catuliana es ligar a la tradición del lamento fúnebre una amada, un pajarito, unos interlocutores (Venus y Cupidos), un círculo (los hombres encantadores) y sobre todo un tono, una manera propia de considerar el suceso, que es lo más creativo del asunto. Si, para hablar como los formalistas rusos, hay dominancias en el poema, la dominancia es ésta, el tono y los interlocutores a quienes va dirigido el poema, así como los lectores posibles fuera de él.

El tono tiene que ver y está ligado al *ethos*, en el que, por encima del suceso y de los elementos tradicionales, se impone una relación triangular entre el poeta, la amada y el pájaro, que determina importantísimos cambios en la tradición. El humor, la hipérbole y el carácter sentimental son decisivos por encima de la disposición de una historia que pivota justamente en torno al centro del poema, o de que la anécdota tenga una estructura más o menos circular. Éste no es un poema de la muerte, sino del llanto que sigue, por lo que la enunciación y la insistencia en provocar la reacción de los protagonistas son especialmente prominentes. Por tanto —como en tantos otros— el peso de la reacción está muy por encima del peso de la historia. Y, a su vez, la reacción no es un simple acto de habla, ni siquiera uno pasado por el rito, sino que al producirse la sustitución de un objeto inconveniente y pequeño —como ya en la *Antología Palatina*— por uno propio, los pretextos para que la afectividad se desborde son muchos. Pues bien, aquí, en esta sensibilidad nueva, está la dominancia.

Esto nos permite descubrir un parentesco entre este poema y el siguiente, el 4, dedicado a un barco. Hay dos objetos, el uno animado y el otro inanimado, con respecto a los cuales se tiene una actitud cariñosa, sentimental, humorística por ser

algo hiperbólica y en esa medida paródica de otras actitudes serias. Además, en un caso el pajarito pertenece a la amada, *ipsam,* mientras que en otro se subrayan sus servicios a un *erus* —dueño—, nuevo paralelo. El humor brota en un caso directamente de la actitud del enunciador ante las palabras ritualizadas que la tradición presta al lamento por la muerte de un ser querido, y en el otro, por vía indirecta, ante las palabras que el objeto inanimado pronuncia acerca de sí mismo, que también, a su vez, tomaban en cuenta ciertos discursos tradicionales del epigrama votivo o funerario.

La estética catuliana se plasma en la creación de una persona poética diferente de la biográfico-cotidiana. Esta desvalorización de la realidad del mensaje subyacente creo que se extiende a las personas representadas, incluida Lesbia, creación a partir de una poetisa de amor y de versos de amor suyos (51), pasando por las ocasiones de los poemas: un amigo no cuenta sus amores, pero, a pesar de su silencio, el poeta construye una dicotomía entre decir-callar, que desemboca en un espléndido e irónico poema sobre los silencios amorosos de los amigos (6). Aquí la cosa parece haber pasado, pero si no, él la inventa. Lo mismo podríamos decir de 36, donde sobre un juramento y su cumplimiento, el poeta inventa todo un ingenioso poema, que debe ser aceptable *si non inlepidum neque invenustum est.* Si las figuras del poeta, en cuanto a personaje lo mismo que en cuanto a poeta, pueden ser objeto de construcción poética; si lo es la amada, que comienza por ser un pseudónimo inspirado en una poetisa famosa; si los poemas cobran cuerpo a pesar del silencio de las personas que los inspiran, o los juramentos se cumplen ingeniosamente, pese a que la interpretación y el espíritu con que se hicieron son otros; si poeta, amada, poemas, son ellos más bien que las circunstancias que se pretende que los inspiran, ¿por qué razón no va a construir también a sus destinatarios?

III

7

Preguntas, Lesbia, cuántos besos tuyos
me bastarían y me sobrarían.
Tantos como la cifra de la arena
de Libia, en la aromática Cirene,
entre el oráculo solar de Júpiter
y la tumba sagrada del legendario Bato,
o como las estrellas numerosas
que en la noche callada
contemplan los amores
furtivos de los hombres. Tantos, tantos
besos habrás de dar cuando lo beses
al loco de Catulo,
que diré que me bastan y me sobran
si no pueden contarlos los curiosos
ni maldecirlos con su mala lengua.

Aparece un esquema tripartito formado por pregunta, comparación, articulada en dos partes, y respuesta, es decir, un comienzo, un cuerpo central y un epílogo. El cuerpo central recurre a *paradeigmata* naturales para apoyar la respuesta a una pregunta. El problema es de tipo argumentativo, calculado, la composición es circular, en tres partes, pero, sin embargo, no nos encontramos con el esquema de enfrentamiento entre subjetividad y objetividad, que Schnelle pone en la base de su distinción reacción/exposición, ni tampoco con el poema-como-invitación volcado al presente e inacabado, tal como Martin gusta de describir los polimétricos. Aquí se entiende perfectamente que este poema, como tantos otros de la primera parte, presupone un diálogo sin adoptar él mismo una estructura dialogada en la que hablen diversos personajes en estilo directo. El lector recuerda que Catulo pide besos (5), supone que Lesbia se los da y luego infiere que, cansada, pregunta a Catulo cuántos serían suficientes, lo que este resume con sus propias palabras al inicio del poema 7. Así, nuestro poema responde a una pregunta, concluyendo un pequeño cuadro (no) dialogado entre dos personas, por lo

que no toda la lírica de Catulo es abierta al futuro o inconclusa (Martin), ni, aun siendo una respuesta a una pregunta, esto es, una reacción a un estímulo, esta reacción se plasma en un poema emotivo o expresivo. 7, muy elegante por su léxico y por sus alusiones culturales, permite que contrasten de manera efectiva una estructura cerrada con un contenido abierto e innumerable.

Más matizadamente. La pregunta de Lesbia provoca la reacción de Catulo en forma de poema, pero esta reacción no elige el registro afectivo de la subjetividad para hacerse ver a traves de exclamaciones, interrogaciones retóricas y otras muestras sintácticas de viveza, sino que echa mano de un registro intelectual, donde el poeta se reviste con las galas de la tradición poética previa aludiendo a Calímaco y discurriendo a través de los tópicos de las estrellas o las arenas, a los que, sin embargo, sabe comunicarles un sesgo original y personal. En el léxico elegido, el estilo y la refundición de la tradición poética estriba la gracia de este poema. También en su contraste con el 5. Distintos autores han venido señalando lo aficionado que se muestra Catulo a los «dobletes» o poemas que se refieren a un mismo asunto[99]. Que el poeta tenía interés en que ese rasgo de su poesía se notase lo demuestra que nos enseña dos de ellos desde el comienzo del libro y en posiciones muy significativas, 2 y 3, referidos al *passer*, y 5 y 7, los poemas de los besos. 5 es un poema próximo a los que hemos descrito en la parte I de reacción (1-3), exposición (4-6), reacción (7-9), exposición (10-13), donde los besos, fríamente calculados, se reducen a 3.300, pero son connotativamente innumerables. Sin embargo, una cosa es connotar lo innumerable por medio de la estructura del poema, como se hace en 5, y otra muy distinta es afirmarlo en una estructura apenas dinámica, donde interesa más el léxico o la tradición. El doblete del que aquí se está sirviendo Catulo nos pone ante dos tipos muy diferentes de poema, uno aparentemente espontáneo (luego el análisis revela que no lo es tanto) y el otro que se presenta desde el prin-

---

[99] H. Dettmer, *Love by the Numbers, Form and Meaning in the Poetry of Catullus*, Nueva York 1997, 260; J. K. Newman, 1990, 143, 155, 177, 254.

cipio exhibiendo su carácter secundario, pues es una réplica, donde la intensidad de la pasión, aunque es hiperbólicamente afirmada, sin embargo, connotativamente se deja medir. Estilo y tradición, un léxico brillante y unas imágenes conocidas, pero originalmente expuestas, suplen la intensidad conseguida por un felicísimo y en realidad insuperable manejo de la estructura. Pero ambos recursos son poéticamente lícitos.

Pocos lectores dejarán de coincidir con nosotros en que los dos poemas que hemos mencionado, más 8 y 11, ambos de ruptura, más 51, la justificación del nombre de Lesbia, figuran entre los más felices que ha escrito Catulo entre los polimétricos. Todos los comentaristas y lectores de Catulo terminamos teniendo un *ranking* de poemas preferidos, pero no resulta de buen tono exhibir esas preferencias, porque suponen poner en primer plano la estética y un cierto consenso o universalidad del gusto, con lo que ello tiene de problemático frente a lecturas neohistoricistas, feministas, etc., basadas en consideraciones histórico-culturales donde el pensamiento o la función de los poemas tienen la primacía. Frente a Quinn, que utilizó por primera vez la oscura noción de *levels of intent*, nosotros proponemos sustituirla por *niveles de calidad*, y nos sentimos obligados a continuación a exponer los criterios en los que basamos nuestras preferencias estéticas. Tómese, pues, lo que sigue como la subjetividad de un crítico que al menos expone sus criterios, como exigía Barthes para toda lectura.

Los poemas más logrados de entre todos los polimétricos de Catulo coinciden todos en ir dirigidos a Lesbia o tratar de ella, y están representadas las tres fases fundamentales del asunto amoroso. La misma variedad se observa en la métrica: falecios, escazontes y sáficos.

Un segundo grupo, sobre cuya validez me muestro más dudoso, lo integrarían: 3, 4, 10, 16, 17, 23, 29, 31, 42, 46. Apenas aparecen poemas a Lesbia o relativos a ella (3), pero el viaje de Catulo a Bitinia (4, 10, 31, 46), y ciertas invectivas (23, 29, 42) son los temas o subgéneros dominantes; en el metro predomina el falecio, como es natural, pero también están representados el yambo, el escazonte, y el priapeo (17); todos

poseen una longitud bastante superior a los diez versos, de los cuales algunos de los más largos son 10, 17, 23, 29, 42. Están, en cuanto a estructura, algunas de las composiciones más logradas, tanto las que siguen un orden lineal, 3, 4, 10, como algunas invectivas, a la vez lineales y con estribillo, 23, 29, 42, o el magnífico caso de composición abrazada que forma 16. También hay poemas que plasman en términos universales la vuelta a casa, como 31, o el anhelo de viajar y volver, como el 46, destacable por su nitidez formal. Y el extraño e imaginativo poema 17. Digamos finalmente que, con algunas excepciones, también nos encontramos aquí con lo mejor del Catulo irónico o satírico (10, 23, 29, 42).

Ahorramos al lector la posibilidad de disentir de nosotros ofreciéndole un tercero y aun un cuarto grupo de poemas en orden descendente de calidad. Solamente le adelantamos que en ellos se integran un buen número de escritos hasta alcanzar la cifra de 35, y que todos cuentan con la excepción del 49, dirigido a Cicerón, con un número de versos igual o superior a diez. La cuestión aparece bastante clara. La memorabilidad de los poemas, en la que colaboran muchos factores, entre ellos la claridad o nitidez estructural, está ligada al tamaño. Se puede decir que, con la excepción del poema a Camerio de 55, todos los poemas mayores de Catulo han sido clasificados por mí entre los más memorables. Afrontando, pues, los riesgos que comporta el comentar explícitamente lo que el comentarista hubiera debido guardar para sí mismo, nos parece que entre los poemas más largos hay muchos de gran nitidez formal, y, hablando con más precisión, muchos de los mejores poemas de Catulo se concentran sobre todo entre los veinte primeros de la colección y en el tramo que va del 30 al 40. En coherencia con estos criterios, los poemas 51-60, que cuentan con el menor número de versos, parecen ser los de menor calidad.

Deberíamos añadir que en esa parte se concentran también las mayores excepciones estructurales: 51, dirigido a Lesbia, tiene el vocativo *Lesbia* (un caso que en treinta y dos ocasiones aparece en el primer verso) en el séptimo; 52 es uno de los cuatro (8, 46, 51) en que Catulo se dirige a sí mismo; 53 está en primera persona y no va dirigido a nadie; 54 incluye el vo-

cativo en el quinto verso, 57 está en tercera persona, 59 también, salvo la excepción de *vidistis*. Estas circunstancias son las que han llevado a muchos estudiosos, encabezados por Quinn, a suponer que esta parte última de los polimétricos no fue ordenada por Catulo, sino por un editor tardío, inferencia que nosotros (véanse el capítulo siguiente y los comentarios a 60) hemos rechazado.

Continuando esta dudosa línea de afirmaciones discutibles, añadiremos que entre los poemas menores de diez versos muchos de ellos satirizan a personajes no muy conocidos, que sólo aparecen esa vez en el *corpus*, y toman pie en defectos generalmente de tipo sexual. También se hallan ahí algunos que tratan de Juvencio, o son demasiado enigmáticos y oscuros, o tratan de otros amores femeninos que no son Lesbia. En este punto nótese que no pretendemos utilizar el pretexto de la estética para, con su protección, desmerecer ciertos poemas de tema obsceno u homosexual de Catulo o aquellos que no van dirigidos a Lesbia: baste con mirar en qué lugares hemos colocado el 16, 23, 29, etc., para ver que la calidad, para nosotros, no esta limitada por el tema. Ahora bien, lo cierto es que, pese a que en su mayor parte presentan estructuras técnicamente bien desarrolladas, la calidad (siempre según mis criterios) depende en una buena medida de la extensión. Y resulta difícil de averiguar en qué medida ésta está vinculada a determinados personajes o temas. Aquí sí que debemos tener en cuenta que, como querían los románticos, muchos de los poemas son ocurrencias ocasionales, únicas, o van referidos a personas o cosas que no vuelven a aparecer en la colección.

IV

Los teóricos de la comunicación conocen que todo acto discursivo hace al menos cinco cosas diferentes, *quién dice qué a quién en qué canal y con qué efecto*[100], y, esto, más el contexto si-

[100] J. M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre litteraire?*, París 1989, 80.

tuacional *¿dónde? ¿cuándo?* es lo que tenían en cuenta los análisis de la lírica de Catulo como acto de habla que tenían su punto de partida en Schnelle y fueron luego popularizados por Quinn[101]. Dos reglas podrían resumir las posiciones de Schnelle para los polimétricos: 1) casi todos los poemas de Catulo van dirigidos a alguien, en segunda persona; 2) el dinamismo del proceso de enunciación que relaciona a sus dos protagonistas atrae la atención del lector hacia el presente y sus exigencias inmediatas, sin preocuparse del pasado, que queda absorbido en el presente.

En un ensayo provocativo e influyente, Selden[102] ha reeditado el antiguo dogma de los dos Catulos y lo ha vestido con ropaje deconstructivo. Suena así: «Si preguntamos lo que es un texto para Catulo, encontramos que es principalmente el lugar de intersección de dos sistemas de significado irreconciliables [...] En cada caso, esta dificultad brota de una interferencia asimétrica entre los elementos formales del lenguaje de Catulo (gramática, retórica, topoi genéricos) y los rasgos semánticos de su texto [...] Este patrón está suficientemente extendido como para ser considerado definitivo para la obra de Catulo, y explica por qué la crítica cognitiva y la técnica de su poesía están siempre destinadas a ser divergentes»[103]. En la que quizás es su tesis más productiva (dentro del tono deconstructivo general), Selden, tras pasar revista a las tres funciones retóricas de *docere, delectare* y *animos impellere,* demuestra que en el poema 16 de Catulo, con razón considerado programático, el poema prescinde del *docere* (al eliminar la vida como materia poética)[104], quedándose sólo con el *delectare* y *mouere.* De ahí sólo hay un paso, que se da consistentemente, para la eliminación del material y el suceso previos como ingredienes de la poesía, ya que de ésta sólo importan los aspectos deleitosos y emotivos[105]. La tesis de Selden se

---

[101] K. Quinn, *The Catullan Revolution,* Londres 1969 (imp. rev.).
[102] D. Selden, 1992, 461-512.
[103] D. Selden, 1992, 475.
[104] D. Selden, 1992, 480.
[105] D. Selden, 1992, 480.

inclina luego hacia la teoría de Austin para hacer hincapié en los aspectos performativos y no constativos de la poesía[106]. Con ello no se vuelve al lugar por donde iniciábamos el capítulo, a saber, que muchas de las poesías de Catulo imitan un acto de habla, sino que «(el poeta) asevera el carácter performativo de sus composiciones, cambiando la atención crítica desde lo que revela a lo que hace»[107]. Desde esta base, y de una manera ya absolutamente inequívoca, Krostenko, que pretende realizar lecturas post-biográficas y post-niucríticas (permítaseme el barbarismo, creado sobre New Criticism), citando expresamente a Selden[108], deja bien claro que los poemas no imitan una realidad política o social previamente existente, sino que la inventan: «Los polimétricos como totalidad presentan acontecimientos vívidamente descritos que no necesitan haber ocurrido nunca. Son versos ocasionales sin ocasión»[109].

Otro desarrollo de la pragmática, menos deconstructivo y más bajtiniano (para entendernos rápidamente), se ha referido a otros factores ligados a la enunciación y sus protagonistas que revisten una gran importancia a la hora de proceder a una interpretación de los poemas. Me refiero a lo que cierta crítica de los años noventa ha dado en llamar la *posición* de los interlocutores o participantes en ese acto de habla que es el poema. Se integran en la posición el estatus social, genérico e incluso nacional (provincial, extranjero, etc.) de los participantes en un poema, cuestiones que, por permanecer implícitas (ocluidas, que diría cierta crítica anglosajona) en numerosas ocasiones, son descuidadas a la hora del análisis, con lo que se pierden las referencias concretas a situaciones concretas en que se ven envueltos personajes históricos[110]. Debería-

---

106 D. Selden, 1992, 481.

107 D. Selden, 1992, 484.

108 B. A. Krostenko, 2001, 234, nota 3.

109 B. A. Krostenko, 2001, 289.

110 W. Fitzgerald, 1995, 10: «Como romano y en calidad de transpadano, la posición cultural de Catulo era ambigua y, como veremos, esta ambigüedad intensificó el foco sobre el drama posicional de su poesía.» A esto hay que añadirle la cuestión del sexo y del género (la mezcla de ambas: miembro masculino de la élite) para ir determinando los cauces de aproximación. La posición

mos decir que ningún análisis literario de orientación pragmática completa realmente su descripción de una situación si no toma en cuenta la jerarquía social de los personajes que se ven envueltos en ella. Y más en el caso de Catulo, que hace de la *urbanitas* su bandera. ¿Qué es la *urbanitas*, al fin y al cabo, sino la cualidad que se atribuyen los que quieren ser considerados no ya meros ciudadanos romanos en plenitud de derechos políticos, sino, sobre todo, sociales y, como diríamos ahora, culturales y estéticos?

10

Mi buen amigo Varo desde el foro,
donde yo me encontraba haciendo nada,
me llevó a conocer a su amor nuevo,
una putilla, o eso parecía
a simple vista, no completamente
desprovista de gracia o de atractivo.
Una vez en su casa, nos pusimos
a hablar de varios temas, entre ellos
qué pasaba en Bitinia, cómo iba,
y si conseguí allí hacer dinero.
Respondí la verdad, que ni siquiera
los pretores, y menos sus amigos,
traían más perfume en la cabeza,
y sobre todo aquellos que tenían
un pretor maricón, al que su séquito
se la suda. «Muy bien» —me respondieron—
«pero te habrás, al menos agenciado
lo propio de esa tierra, portadores
de tu litera.» Yo dije, por dármelas
delante de la chica, de ser alguien
con fortuna: «pues no me fue tan mal
que no lograse, aunque me tocó
una provincia pésima, ocho hombres
bien plantados.» (De hecho no tenía

---

pretende siempre explicar a Catulo no como un individuo, una psicología, sino como un romano frente a los griegos, un provincial frente a los romanos, un *eques* frente a la aristocracia, un hombre frente a las mujeres, un escritor oral frente a la escritura, un autor literario frente a un escritor oral, etc.

ni uno solo ni aquí ni allí capaz
de echarse al cuello ni la pata rota
de un jergón inservible.) Entonces ella
—al fin y al cabo puta y más que puta—
me dice: «por favor, Catulo mío,
préstamelos un rato, sólo quiero
que me lleven al templo de Serapis».
«Un momento», le dije a la tipeja,
«acabo de decir que los tenía,
pero me confundí. Mi compañero
Cayo Cinna, ese fue quien los compró.
Aunque qué más me da, suyos o míos.
Como si fueran de mi propiedad
los uso. Pero tú eres una tía
aburrida y pesada, y no hay manera
de que a tu lado se divierta uno.»

Se trata, según la estructura enunciativa, de una composición de tipo mixto, introducida por un enunciador en primera persona y no dirigida a nadie, que paulatinamente, a través del estilo indirecto, da paso a un diálogo sobre un proceso o experiencia pasada. Convertida la estancia en Bitinia en tema de fondo de la conversación, con un cambio de estilo, de indirecto a diálogo directo entre Catulo y la muchacha, se construye un malentendido de carácter satírico que redunda en una presentación autoirónica de Catulo personaje y una falta de *urbanitas*[111] de una muchacha que «coge por la palabra» a Catulo. Mentir y darse pisto, como hace el poeta-personaje, forma parte de la *urbanitas*, como él mismo asegura aquí, y eso mismo ocurre en poemas tan *faceti* y *venusti* como, por ejemplo, el 36, donde el poeta, con un ingenioso sentido del realismo, da gato por liebre a los dioses en una promesa previamente hecha por Lesbia. Que ser *urbanus* en la vida y en la literatura no era lo mismo lo demuestra el poema a Sufeno, él mismo de una sorprendente, intrigante y al final explicable falta de *urbanitas*. La muchacha que presenta Catulo en 10

[111] Sobre *urbanitas*, cfr. J. C. Fernández Corte, 1990, 329-334; *ídem*, 1997, 109-122; también W. Fitzgerald, 1995, 87-113; más recientemente, B. A. Krostenko, 2001, del que nos ocuparemos al final de este apartado.

peca por exceso de «literalidad», toma las aseveraciones de un poeta como sinceras, no entiende que se pueda fantasear, así en la vida como en la literatura, y al coger a Catulo en una mentira provoca sus insultos y su descalificación como poco urbana. El final, aparentemente, parece adecuado a la historia que narra: Catulo es el *urbanus* y la muchacha no ha sabido entenderlo.

Las conclusiones que se nos ofrecen son dos:

1) La historia presenta una clara estructura tripartita. Parte de una primera impresión de Catulo: muchacha no *inlepida* ni *invenusta*; sigue por una anécdota caracterizadora de Catulo-personaje y de la muchacha y termina con una conclusión en que se rebaten las impresiones iniciales.

2) Reacción, exposición, reacción, han sido destacadas por Schnelle en el plano del discurso al hablar de la relación entre la enunciación presente y la historia pasada. El tenor de la anécdota que se cuenta en 10 nos inclinaría a pensar que lo que se narra es un acto de *urbanitas* de Catulo en el plano de la historia, esto es, en el de los hechos acaecidos al personaje. Pero, si nos fijamos bien, el insulto final con que el poeta se dirige a la amiga de Varo en realidad no es la ingeniosa salida que uno esperaría del Catulo actor, sino el impaciente rechazo de que se aprovecha alguien que narra *a posteriori* para zanjar una situación embarazosa que aún deja huellas en el presente. Los franceses hablan de «l'esprit de l'escalier», esa respuesta ingeniosa que se nos ocurre *a posteriori*, en la escalera, cuando donde debiéramos haberla dicho era un momento antes, en la habitación que acabamos de abandonar. Pues bien, aquí, Catulo ni siquiera se muestra ingenioso en calidad de narrador que cuenta a toro pasado. Ello es indicio de la confusión que experimentó como personaje ante la amada de Varo. Y también de que la *urbanitas* no es objetivamente detectable, sino que se trata de una cualidad que se arrogan grupos que basan su supuesta elegancia en una exclusión por decreto de los demás. En otras palabras: hay rasgos de *urbanitas* objetivamente ingeniosos, y otros que sólo tienen sentido y van destinados a iniciados y *connaisseurs*. El del poema 10 pertenece a estos últimos.

El poema 22, que se ocupa de la *urbanitas* de Sufeno, es otra de las excepciones a la estructura que hemos descrito en el sentido de que es inactual, no narra una anécdota y la reacción a ésta, sino que traza la caracterización de un personaje o etopeya. Al final Catulo se precave de ser tan *rusticus* como Sufeno y rematan el poema con una especie de coda moralizante. La coda, en este caso, encaja en la estructura por ser tan inactual como ella, y permite clasificar al poema en un tipo diferente de los que hemos descrito siguiendo la guía de Schnelle[112].

Pues bien, el poema 10 muestra un final diferente. Catulo el narrador excluye del mundo de la *urbanitas* a un personaje femenino. Como la exclusión no se realiza a través de una respuesta ingeniosa dirigida a su antagonista, sino por medio de una especie de descalificación, al proclamarse dueño de la *urbanitas* digamos que por decreto, se denuncia a sí mismo como personaje poco ingenioso y permite que salga a relucir una de las trampas de esta estética. La estructura del enunciado, en este caso un final defectuoso, revela que la *urbanitas* se apoya en un procedimiento de exclusión del que se apoderan el enunciador en primer lugar y luego sus amigos (y cómplices). La base sobre la que descansa la convención consiste en compartir valores estético-sociales, y en ese sentido no pertenece a las relaciones entre la historia narrada y la instancia enunciativa de los poemas, a menos que incluyamos dentro de ésta la condición social del enunciador, con lo que procedemos a una interpretación histórica del poema individual. Sin embargo, el hecho de que la historia resulte fallida en su parte final desvela, a través de desajustes estructurales, conflictos más explícitos en el plano de esos valores. Por ejemplo, un conflicto de género y un conflicto social. Sólo los componentes masculinos de la élite social y política tienen derecho

---

112 R. Peden, «Endings in Catullus», en M. Whitby, Ph. Hardie y M. Whitby (eds.), *Homo Viator, Classical Essays for John Bramble,* Bristol 1987, comienza su artículo por un análisis del final de este poema y señala que en él dominan los términos generales y el lenguaje abstracto, con aserciones poco cualificadas. Peden observa que 22 es excepcional por su elevado tono reflexivo, por más que la reflexión se reduzca a ser un lugar común.

a ser ingeniosos, esto es, *urbani*. Los que ocupan lugares más bajos, tanto en el plano social como en el de las funciones genéricas, están condenados de antemano a desempeñar el papel de poco *urbani*. Cuando en este caso la chica se permite un golpe de ingenio, pues ha captado el punto de presunción y fingimiento que había en la historia de Catulo y lo ha reducido al absurdo, el poeta no se ocupa de resaltarlo, desarrollando el punto de vista del otro, sino que se limita a hacer de sí mismo un personaje ridículo, al que ya ponen en apuros no sólo los superiores —como el pretor—, sino también los inferiores —como la puta. Así, la *urbanitas* se refleja en la estructura del poema, con su *fulmen in clausula* fallido en el plano de la historia, pero se concreta especialmente en el plano de los valores estético-sociales. Y la *urbanitas* también se exhibe como esencialmente dependiente de la posición social: Catulo puede rebajarse a sí propio, pero es incapaz de captar lo que de ingenioso pudo tener la posición de la mujer (invisible social y genéricamente) que supo continuar la impostura del poeta con otra mayor que la reduce al absurdo. Este condicionamiento social y genérico de la *urbanitas* catuliana ha pasado desapercibido a muchos intérpretes. Nosotros lo descubrimos ilustrados por un artículo como el de Skinner[113] que hace una crítica oposicional y feminista. La moraleja es clara. En los intérpretes actuales de Catulo también actúa la «posición» a la hora de juzgar un comportamiento *urbanus* del poeta que, al final, no consiguió una réplica ingeniosa.

B. A. Krostenko ha ofrecido una actualizada interpretación de la cuestión de la *urbanitas;* creo que es importante para entender su método el siguiente parágrafo: «En resumen, las cualidades del lenguaje de la representación social, asociado en la cultura en general con la vanagloria política, son asociadas por Catulo con una vanagloria poética hecha a imagen de su gemelo en política» (2001, 250). Esto es lo opuesto a decir que el lenguaje de la representación social es simplemente la

---

[113] Cfr. M. B. Skinner, «Ut decuit cinaediorem», *Helios* 16, 1989, 7-23. De este poema ofrecemos un análisis desde otro punto de vista en la sección «Un Catulo actual». Cfr., asimismo, nuestro comentario.

jerga del círculo de Catulo. Diríamos que hay dos maneras de entender la cuestión. La tradicional parte de la *urbanitas* como manera privativa de Catulo y su círculo. Ello implica que este círculo posee una visión estética de las cosas y es capaz de convertir un suceso de la vida cotidiana o de la vida del círculo, como el voto de Lesbia a los dioses en el poema 36, *Annales Volusi, cacata carta*, en el fundamento para una poesía. La de Krostenko parte del lenguaje de la representación social y el modelo cultural al que pertenece. Su punto fundamental es que Catulo y su círculo no inventan el *lepos* y las *facetiae* en las conductas, sino que estas actitudes elegantes se practican también en el mundo político con la finalidad social de distinguir aún más a los que ya de por sí son distinguidos. Así, por ejemplo, los dioses, cuya utilización política por el estado romano había sido siempre uno de los rasgos privativos de la cultura romana, empiezan a ser asociados a personalidades públicas tardo-republicanas, en un acto de apropiación individual de funciones colectivas. Pues bien, Catulo en el poema 36, al ligar a Venus con su manera de responder al voto de Lesbia, está también «apropiándose» de manera individual de las cualidades de la divinidad, siguiendo el precedente socio-político. Diríamos que el acto de ingenio de Catulo, que antes considerábamos característico de su comportamiento lúdico y que relacionábamos con la inclinación de los neotéricos a convertir en estéticos comportamientos de la vida del círculo, resulta ahora reinterpretado. Él no inventa ni la actitud estetizante ni la utilización de los dioses, pero los desvía y aplica a un problema de definición de la bondad en poesía, de valores poéticos y de representación de la poética calimaquea. «La destreza de Catulo consiste en forzar al lenguaje de representación social a que cumpla dos trabajos al mismo tiempo: él se apropia de su atractivo para su poesía, en cuanto describe la actitud estética dominante, al mismo tiempo que reconoce sus posibles interpretaciones como auxiliar. De esta manera toma una posición que está al mismo tiempo por encima y por debajo del discurso político estándar»[114].

---

[114] B. A. Krostenko, 2001, 254.

4. Ordenar el libro

Introducción

Vamos a partir del postulado de que Catulo ordenó su colección de una manera muy semejante a la que ha llegado hasta nosotros[115]. Ello supone que, en la controversia que, desde hace más de un siglo, divide a los estudiosos[116] nos sentimos más convencidos por los que hablan de una publicación que responde bastante de cerca a una planificación hecha por el propio poeta. Catulo habría pensado en tres libros bastante semejantes en tamaño a las tres partes de que ahora consta la colección, si bien quizás sólo alcanzara a publicar el libro de los polimétricos: introducción más cincuenta o casi sesenta poemas. Los dos libros restantes, que pudo haberlos

---

[115] M. B. Skinner, «Aesthetic patterning in Catullus...», *CW* 81, 1988, 338, sostiene, citando a Wiseman, que a la vista de las evidencias que hablan a favor de un plan y un orden en la colección, la carga de la prueba corresponde ahora a los que lo niegan. Cfr. J. van Sickle, «Poetics of opening and closure in Meleager, Catullus and Gallus», *CW* 75, 1981, 65-75, y E. Block, «Carmen 65 and the Arrangement of Catullus'Poetry», *Ramus* 13, 1984, 48-59, sobre todo para la cuestión de largos y epigramas que tratamos más adelante.

M. B. Skinner, *Catullus in Verona. A Reading of the Elegiac Libellus, Poems 65-116*, Columbus 2003, ha llegado a nuestras manos después de redactado este capítulo. De sus posiciones, que no han variado sustancialmente de las que había mantenido anteriormente, son representativas las siguientes afirmaciones, XXVII: «Como Quinn y Wiseman, considero que Catulo en persona, en una fase tardía de su vida, fue el responsable de la publicación de la colección tripartita y, con ello, de colocar los poemas desde 61 a 64 en una posición desde donde pudieran unirse elegantemente con los poemas de obertura del grupo elegíaco. Sin embargo, yo también insisto aún más fuertemente que ellos en que esta colección final no estaba compuesta de materiales no difundidos previamente, sino que, por el contrario, había sido arreglada a partir de piezas que circulaban como poemas separados o como *libelli* cerrados.»

[116] M. Ruiz Sánchez, *Confectum carmine I. En torno a la poesía de Catulo*, Murcia 1996, págs. 37-43, ofrece un resumen muy completo de las distintas teorías unitarias y separatistas; J. C. Fernández Corte, 1997, 112-113; fundamental, I. K. Horvath, «Catulli Veronensis Liber», *AAHA* 14, 1966, 141-173, que sigue a Friedrich, y con el que enlaza Quinn.

dejado esbozados pero no totalmente completos, aparecerían con posterioridad, muy poco tiempo después de su muerte, siguiendo pautas trazadas por él previamente. Esta tesis, que llamaremos unitaria moderada, ha sido defendida por Quinn[117], y no difiere básicamente de la unitaria absoluta que sostiene que algo muy próximo al libro que conocemos actualmente salió ya de manos del propio poeta[118].

En los últimos tiempos, los datos de la tradición manuscrita medieval parecen avalar la tesis de que con anterioridad al siglo XIV había huellas de una transmisión por separado, en

---

117 K. Quinn, *Catullus. An Interpretation*, Londres 1972, 17. Cfr. M. B. Skinner, *Catullus' Passer. The arrangement of the Book of Polymetric Poems*, Salem 1981, 8, nota 9.

118 T. P. Wiseman, *Catullan Questions*, Leicester 1969, 29-31, es el mejor exponente moderno de la tesis unitaria absoluta. En el dominio alemán, además de las antiguas afirmaciones de Wilamowitz o Weinreich, véanse H. Tränkle, «Neoterische Kleinigkeiten», *MH* 24, 1967, 87-103; E. A. Schmidt, «Catulls Anordnung seiner Gedichte», *Phil.* 117, 1973, 215-242; H. Offermann, «Zu Catullus Gedichtcorpus», *R.M.* 120, 1977, 269-302, especialmente 269.

Un unitarismo, pudiéramos decir que excesivo o a ultranza, es el representado por el reciente libro de H. Dettmer, *Love by the Numbers, Form and Meaning in the Poetry of Catullus*, Nueva York 1997. La exactitud y precisión numéricas de que hace gala cuando distribuye el total en ciclos de poemas está en relación inversa con la imprecisión, voluntarismo y arbitrariedad por la que decide que dos poemas de un ciclo son equivalentes. Por ejemplo, pág. 172, el 93 «Indiferencia hacia César» es comparable o equivalente al 85 «Intensidad del amor de Catulo». Ya es problemático reducir un poema a un motivo o etiqueta que quizás no sea muy significativa (por ejemplo, 85 «Odi et amo», también podríamos titularlo «Desgarro interior», no, en todo caso, *«sexual passion»* como en pág. 191), pero más todavía lo es que veintidós poemas pueden corresponderse biunívoca (uno a uno) o pluriunívocamente (uno a dos) en relaciones que se suponen equivalentes: así, la mentada correspondencia es semejante a otra de 86 a 94 que se titula «Discriminating taste». ¿Recuerdan los poemas a los que une semejante etiqueta? En 86 se comparan las bellezas respectivas de Quintia y Lesbia, mientras que en 94 se dice de Mentula (Lapicha) que comete adulterio porque, en efecto, la olla elige sus coles. ¿Alguien ve la semejanza? Se fuerza hasta lo inverosímil la indudable tendencia que tienen algunos poemas a ordenarse en grupos o ciclos, sin conceder espacio para otras zonas bastante más desestructuradas, dando una imagen de poeta obsesionado por la numerología, como quizás la estudiosa. Bien haría Dettmer, quien por otro lado a veces tiene excelentes observaciones parciales de correspondencias entre poemas, en recordar el proverbio escolástico: *Qui nimis probat, nihil probat.*

tres partes, de los poemas[119], que coincide con nuestras actuales divisiones del libro. Admitido esto, añadiremos que las teorías que llamaremos separatistas, tienen para nosotros diferentes grados de plausibilidad. Wheeler, por ejemplo, ha postulado la posibilidad de que polimétricos y epigramas hubieran podido figurar juntos y revueltos en algún libro[120], lo que nos parece rechazable por razones que luego diremos. Más seria parece, si consideramos el orden de los poemas, su temática y altura literarias, la publicación de los polimétricos en dos libros separados, del 1-14 y del 14b hasta el 50[121], o las razonables dudas que plantea casi todo el mundo, incluido Quinn, acerca de que el primer libro terminara en el actual

---

[119] S. J. Heyworth, «Dividing Poems», en O. Pecere y M. D. Reeve, *Formative Stages of Classical Traditions: Latin Texts from Antiquity to the Renaissance*, Spoleto 1995, 117-148, y D. F. S. Thomson, *Catullus, Edited with a Textual and Interpretative Commentary*, Toronto 1997, 7-8 de la Introducción. Según Ulmann, el manuscrito O empieza el 65 con una inicial iluminada y una segunda mayúscula; Mc Kie, al comienzo del 61, nota que en O el último de los poemas breves termina cinco líneas antes del final del folio 14v., mientras que 61 comienza al principio de la siguiente página, en contra de la práctica anterior. Finalmente, en 1988 G. Billanovich señala que en un manuscrito anotado de Terencio se cita una línea de Catulo, 52. 1, con la anotación *prope finem primi operis*. La nota se liga con Petrarca. El resultado es que hacia el siglo XIV, y quizás desde mucho antes, los códices de Catulo mostraban los resultados de una transmisión por separado y en tres partes.

J. D. Myniard, «The Source of *Catulli Veronensis Liber*», *CW* 81, 1988, también conoce el estudio de Ulmann sobre los manuscritos y califica sus conclusiones de «modestas» (351). Sin embargo, ello no le impide concluir, sobre otras bases, 353: «Puede decirse ahora de forma definitiva que las viejas razones para negar que toda la poesía de Catulo podía estar contenida en un solo rollo de papiro se ha demostrado que son falsas. Más aún, si la colección entera no estuviera contenida en un rollo, esto no habría impedido al poeta organizar la totalidad de la colección como una obra en varios rollos.»

[120] A. L. Wheeler, *Catullus and the Traditions of Roman Poetry*, Berkeley y Los Angeles 1934, 59: «Es entender mal a Catulo separar las formas breves en metro elegíaco del resto solamente porque así están en los manuscritos [...] Nos aproximamos a su punto de vista mucho más si consideramos secundarias las diferencias métricas en relación con identidad de contenido, tono e intención.»

[121] T. K. Hubbard, «The Catullan Libellus», *Phil.* 127, 1983, 218-237, a partir de las tesis de V. V. Clausen, que pueden leerse ahora en «Catulli Veronensis Liber», en *Latin Literature*, Cambridge 1982, 193-198, de que el *libellus* se terminaba en el poema 50.

poema 60[122]. Sobre los poemas largos, que sin ninguna duda debieron de circular por separado antes de integrarse en el diseño coherente que presentan en el libro actual[123], también se da la posibilidad de una versión separatista y otra unitaria. La primera plantearía que todos los poemas elegíacos, desde el 65 en adelante, integren el tercer libro[124], mientras la segunda colocaría juntos todos los largos, haciendo comenzar los epigramas en el 69[125].

El libro en su conjunto: cuestiones métricas y genéricas

Tras el poema programático, con su alusión a la *Corona* de Meleagro[126], aparece un ciclo inicial de poemas muy brillantes que abarcan del 2 al 14. En él sobresalen por su gran calidad los dedicados a Lesbia, que están adecuadamente planeados para ofrecer en miniatura todo el desarrollo de su relación amorosa con el poeta. Además, en perfecto contrapunto, se intercalan entre ellos poemas que tratan de amores de otros, de viajes, de valores literarios y sociales como la *urbanitas*, y de contravalores como la *ineptia*[127].

---

[122] Cfr. más adelante nuestra discusión acerca de dónde se terminaba el libro primero.

[123] Véase nuestro apartado sobre la cuestión.

[124] K. Quinn, *Catullus. An Interpretation*, Londres 1972, 15, plantea una división de base métrica integrada por lo que él llama tradición yámbica con exclusión del dactílico, poemas totalmente elegíacos (65-116) y un segundo grupo (61-64 a medio camino). También añade a la métrica, la temática: el primer y el tercer grupo contendrían poesía personal, mientras que el segundo, no.

[125] T. P. Wiseman, 1969, 30; D. O. Ross, *Style and Tradition in Catullus*, Cambridge, Mass., 1969.

[126] J. van Sickle, 1981, 67: «Una alusión tan punzante a la *sphragís* de una colección deliberadamente organizada probablemente sea una señal de que también Catulo está presentando una colección deliberadamente organizada e incluso enmarcada, a la manera de Meleagro, en poemas que comparten vínculos verbales y temáticos.»

[127] T. P. Wiseman, 1985, 147: «Es razonable inferir que 1-14 formaban una secuencia completa en sí misma. Por entonces el lector conoce todo lo esencial sobre Catulo y su mundo —sus amigos, sus valores, sus circunstancias— y los dos trozos de datos biográficos que son necesarios para dar sentido a ciertos poemas que vienen más tarde en la colección, como el viaje a Bitinia y el asunto con Lesbia.»

Del 14b, considerado como programático, al 26 siguen las invectivas contra Furio y Aurelio, los poemas de amor al muchacho Juvencio y diversas *ineptiae*.

Parece bastante claro que 27 anuncia un ciclo de invectiva, pues el poeta habla de *calices amariores*. A diferencia de las anteriores, aquí la invectiva tiene, a veces, un marcado carácter público. Tampoco faltan piezas de otro carácter: intimistas, líricas, etc.; la presencia de Lesbia es más difusa[128], y en vez de ciclos como los precedentes, aquí bien se pudiera hablar de simples agrupaciones de poemas de carácter más episódico[129].

A pesar de ciertos detalles en que reina el desacuerdo, se coincide en que los últimos diez poemas, *grosso modo,* son de escasa calidad. Ello ha llevado a algunos, en la estela de Quinn[130], a colocar a partir de 50 o 51 el final del libro.

Tradicionalmente los poemas 61-68 han sido considerados como un todo, y con el nombre de poemas largos han sido opuestos al bloque de los poemas breves, constituido por polimétricos (1-60) y epigramas (69-116). Sin embargo, en lo que respecta al orden se han establecido ciertas matizaciones: 61-64 son polimétricos (gliconios y ferecracios el 61, hexámetros el 62 y 64 , galiambos el 63), en tanto que 65-68 están en metro elegíaco. ¿Se puede decir que los epigramas forman un

---

[128] T. P. Wiseman, 1985, 151, halla coherente la mezcla de poemas a Lesbia y el tono de invectiva que suceden entre 36 y 40: «La secuencia completa de poemas entre 36 y 40 explora amor y odio y lo que la poesía puede hacer con cada uno.»

[129] M. B. Skinner, 1981, 8, nota 9, distingue, siguiendo a Coppel u Offermann, entre ciclos y grupos de poemas.

[130] Los mejores argumentos a favor de que el libro se terminaría en el poema 51 pueden leerse ahora en Van Sickle, 1981, 70-72: la apertura del libro de Catulo se podría denominar «compleja», pues no se limita a un solo poema, con lo que se puede esperar lo mismo del cierre. Resulta así que tras los ciclos de Lesbia, Juvencio e invectivas, a partir de 43 se pueden encontrar cuatro poemas que retoman y cierran temas avanzados anteriormente: el 48 recoge los besos de 5 y el ciclo de Juvencio; 49 contrasta dos patronos diferentes, Cicerón y Nepote; el 50 recoge casi todos los poemas iniciales (1, 2, 3, 6, 8, 10) para no hablar de los dirigidos a Calvo, mientras que 51 retoma a 11 y al entero ciclo de Lesbia y con el tema del *otium*, un buen cierre general, también se refiere específicamente a 50. Nada de todo esto se puede hacer con los poemas 52 y ss., si bien al 60 se le reconoce potencia conclusiva.

bloque único, 65-116, o, por el contrario, los elegíacos llamados neotéricos deben distinguirse de los epigramas por pertenecer a tradiciones y desarrollar técnicas diversas?[131].

Dentro de los llamados epigramas se observan dos bloques: 69-92 y 93-116. El primero de ellos contiene numerosos poemas a Lesbia y léxicamente domina en ellos la noción de *amicitia*. Es fácil establecer criterios para observar un ciclo de base amorosa, variado por otros amores, invectivas, etc.

El conjunto 93-116 es más informe. Aun así sobresalen varios temas: amor por Lesbia, incesto, invectiva política, etc.

¿Qué interpretación hacemos de todo esto?

Los poemas de mayor extensión van en el centro (61-68), los del final (65-116) están todos en metro elegíaco y los del comienzo (1-60), a pesar de ser tan breves como los del final, sin embargo, presentan una cierta variación métrica. Estas características, que no por ser fácilmente observables desde fuera debemos considerar inesenciales, son parte intencionada de un mensaje poético, pretendido por el autor del libro, y captadas por el lector antiguo y el actual.

Sin embargo, está claro que la métrica sola no basta para definir un género. Los poemas que aparecen entre los polimétricos, sobre todo de 1 a 11, rompen en algunos casos con lo que se podría esperar de la tradición a los que les adscribía su metro: por ejemplo, el poema 8, que, a pesar de estar en escazontes, no es una invectiva contra Lesbia; o el 11, con su metro sáfico, que sin embargo carece de un tono lírico uniforme y es una mezcla de estilo elevado, parodia y lírica. Resulta evidente que Catulo tuvo interés, desde sus primeros poemas, en mostrar al lector informado que conocía bien a

---

[131] Hay un buen número de autores, desde Forsyth hasta Quinn o W. Clausen, terminando por Wiseman (con nuevos argumentos), que ven el libro de epigramas como un todo por la referencia a los *carmina Battiadae* al comienzo y al final (65, 116): en efecto, el batíada Calímaco escribió un libro de *aitia* (elegíacos largos), seguido de uno de epigramas. Para toda esta cuestión resulta ahora indispensable el libro de M. B. Skinner, 2003, XXVII, quien no se limita a probar que los elegíacos (elegías y epigramas) formaban un *libellus* único, sino que avanza un paso más adelante leyéndolo «como una declaración artística totalmente consciente de sí misma».

Meleagro y a Calímaco y que los seguía en sus aspectos temáticos, métricos y, sobre todo, estéticos, asimilando perfectamente los fundamentos que informaban la producción literaria helenística. Y siendo el libro parte importante en la construcción del significado poético total, donde la *poikilía* y la *polieideia* tienen aún más sentido que en el poema individual, Catulo quería que se adviertiera esto desde el principio. Por esa razón, a pesar de la gran variedad métrica de los poemas 1-11 (falecios, yambos, escazontes y sáficos), supo integrarlos en un solo ciclo y, con todas sus variaciones, en un único género. El principio lo supo reconocer Horacio en su lírica, al mezclar en sus poemas introducctorios numerosos metros.

Lesbia en los polimétricos

1) Catulo quería que el lector tuviera una visión completa del asunto, ya que consagra a Lesbia seis poemas, de entre los doce (contando el fragmento 2b) primeros del libro.

2) Algunos de ellos (3, 5, 8, 11) se encuentran entre los más memorables que ha escrito, a juzgar por las imitaciones que han suscitado tanto en la Antigüedad como en la tradición posterior. El gusto del autor coincide aquí con el juicio de los siglos.

3) Los poemas a Lesbia, con representar la orientación dominante, no son su única producción, sino que pretendía que los amores con Lesbia emergieran sobre el fondo de otros poemas breves también amorosos, amistosos, irónicos o satíricos.

4) En el resto de los poemas polimétricos no vuelve a darse una visión sistemática y de conjunto de los amores de Catulo y Lesbia. Los vaivenes de ruptura-reconciliación pueden observarse de una manera irónica y divertida en 36, en forma de feroz invectiva en el 37 y de nuevo en actitud elogiosa hacia Lesbia en el 43, mientras que las dos fases de enamoramiento y ruptura vuelven un poco más adelante, casi al final de la primera parte (51 y 58).

5) Los poemas 11 y 51, los dos únicos en metro sáfico, permiten establecer un buen número de puntos seguros:

- Catulo quería que estableciéramos la relación entre ambos sobre la base del metro y el material sáficos.
- El final del asunto amoroso viene antes en el libro; el comienzo viene después.
- El poema 11 es el final tanto por datos externos (César y sus conquistas) como internos: resume todos los poemas amorosos anteriores (5, 7, 8), utiliza la imagen sáfica de la flor marchita por el paso del arado en un sentido mucho más secundario que en 62, donde la flor representa la virginidad, mientras que aquí está por el final de un amor[132].
- Se puede inferir que 51 es el principio. Se ha sostenido[133] que Catulo envió a su amada un poema vertido de Safo, con modificaciones y adaptaciones a la propia situación, con el fin de que la amada, mujer de cultura, se reconociera a sí misma en el homenaje que le rinde Catulo a Safo. A pesar del carácter «biografista-novelesco» que implica el reivindicar que el poema representa el comienzo real de la relación, no puede desconocerse que ya Catulo introduce entonces cambios tan significativos como el nombre de Lesbia, lo que denota un trabajo literario en complicidad con una lectora culta[134].
- Prescindiendo de especulaciones biográficas que mostrarían una vez más el desprecio de Catulo por los «hechos» del asunto, al hacer venir después en la colección lo que había ocurrido antes (en la vida), debemos dar cuenta del hecho incontrovertible de que, tras la ruptura absoluta escenificada en 11, Catulo quiso que el otro sáfico de la colección nos mostrara el comienzo de la relación amorosa. Y para ello conviene que hagamos intervenir aquí la tendencia que tienen los poetas alejandrinos y augústeos, en medio de los cuales se encuentra Catulo,

---

132 Véase nuestro comentario a 11.

133 L. P. Wilkinson, en *L'influence grecque sur la poésie latine de Catulle à Ovide*, Vandoeuvres-Genève 1956, 47; K. Quinn, *Catullus. A Commentary*, Londres 1973, 241-242.

134 B. Arkins, *Sexuality in Catullus*, Hildesheim 1982, 60.

de organizar y hacer que se correspondan los comienzos y finales de sus libros. Si un ciclo a Lesbia abre el libro y un poema en sáficos sirve como cierre al ciclo, nos gustaría reseñar que el segundo poema en sáficos no sólo aparece también a finales de una especie de cierre complejo, compuesto por varios poemas[135], sino que en él se da otro principio composicional que actúa en Catulo y en los helenísticos: el final invierte un comienzo, el comienzo recoge un final[136]. Como consecuencia de ambas observaciones, tras la primera aparición del nombre de Lesbia en el poema 5, *Vivamus, mea Lesbia atque amemus,* un auténtico programa, en 51 se explica con toda claridad la razón del pseudónimo. Catulo quería mostrar la raíz literaria y la fuente principal del impulso que animaba la parte más original de sus poemas, que no era otra que la poesía de Safo. Mediante el nombre, ligaba para siempre a su amada no sólo con la isla de Lesbos, donde se celebraban concursos de belleza, sino con la poetisa erótica más célebre de la Antigüedad[137]. El poema 51 actúa a la vez como explicación del nombre de la mujer con la que se abre todo un ciclo de poemas de la parte inicial del libro y como inversión del último poema de ese ciclo, el 11. Las muchas cosas que nos inclinan

---

[135] J. van Sickle, 1981. No sería contradictorio encontrar en el libro de polimétricos de Catulo varios seccionamientos parciales, que relanzaran el libro tras haber provocado una cierta sensación de cierre. Al fin y al cabo, a eso nos hemos ido acostumbrando a partir de la lectura de 1-14.

[136] Véase nuestro comentario a la segunda sección del poema 64. Aunque se trate propiamente de un artificio intertextual, esto es, de un mecanismo de imitación de un poeta por otro, no cabe duda de que la intertextualidad se pone aquí al servicio de la originalidad compositiva: invirtiendo el orden del modelo, el imitador logra la originalidad. Pues bien, al componer un libro, ordenando poemas individuales, el poeta-compositor invierte, mediante la posición, un cierto orden argumental (e incluso real).

[137] T. P. Wiseman, 1985, 135, ofrece una interesante explicación de lo que podría connotar el nombre de Lesbia para un auditorio romano del siglo I a.C. Wiseman excluye que las connotaciones de prostitución que la comedia ática asociaba a *lesbiasein* o la de amor lésbico, surgida en la época bizantina, fueran intentadas por Catulo, o conocidas de su público, al darle a la amada el nombre de la poetisa lesbia.

a conferirle un carácter conclusivo[138] no deben hacernos olvidar la argumentación que mantendremos más adelante, basándonos en Weinreich, por la que reconocemos que 58 y 60 poseen, cada uno a su manera, un valor de cierre[139] cercano a lo evidente.

Una aproximación a los poemas iniciales entre la «Poética» aristotélica y la narratología

Vamos a relacionar los poemas iniciales con la *Poética* de Aristóteles. No porque supongamos que lo que afirma específicamente de la tragedia o la épica tienen aplicación directa a la obra de Catulo, sino porque, si nos situamos en una perspectiva más amplia, resulta que la cosa que se imita (el tema, pero también el argumento o acción), el modo en que se imita (si habla el narrador, los personajes solos, o ambos), la forma en que se imita (los distintos tipos de metro) o el estilo (palabras importantes o cotidianas, tradicionales o innovadas, propias o metafóricas, etc.) tienen una aplicación, digamos que narratológica, a todo tipo de literatura, incluidas las colecciones de epigramas, que, propiamente hablando, no imitaban una acción.

Ya antes que nosotros, la tradición investigadora previa ha hablado, por ejemplo, de la «novela» de Catulo y Lesbia, o de que los poemas del comienzo encierran todas las fases que marcan el decurso completo de una relación amorosa. ¿No supone esto apoyarse en conceptos teóricos, como la intriga —*mythos* o *fabula*— y sus fases? Sin embargo, ya en este punto, hay que plantearse en qué medida esta «acción» unifica el curso entero de los poemas y cuánto espacio deja para episo-

138 C. P. Segal, «The Order of Catullus, Poems 2-11», *Latomus* 27, 1968, 307, fue el primero (que yo sepa) en argumentar —brillantemente— que el poema 51 tenía numerosos rasgos conclusivos de un libro de poemas; después K. Quinn, 1972, recoge la idea; M. B. Skinner, 1981, la argumenta con profusión de detalles, que también se puede encontrar en el mencionado artículo de J. van Sickle, 1981, 65-75.

139 Véase T. P. Wiseman, 1985, 156-157.

dios u otras acciones. También, si seguimos con Aristóteles, se debe reparar en la escala de la acción y en su amplitud, o en su grandeza, que contribuye a su significación.

Aparte de la acción, concurren en el libro dos propiedades que, sin derivarse de su contenido, ejercen una cierta influencia sobre él: una determinada duración de la lectura en el tiempo, y, aunque sean considerados como un mero continente o envoltorio, un principio, un medio y un final. Con ello se plantean problemas de escala cualitativamente distinta de los que concurren en un poema breve individual.

Pero Catulo es muy poco aristotélico. No hay en su libro una definición relacional de su género poético con respecto a otros, sino un poema programático que alude a aspectos en cierto modo supragenéricos, y que señala el lugar que ocupa en el sistema literario en su conjunto (novedad, gracia), antes de pasar a ciertos rasgos —laboriosidad, doctrina— que, curiosamente, caracterizarán todo un movimiento poético más que un género dado. Las únicas indicaciones vagamente genéricas llegan por vía intertextual: la inequívoca alusión al libro de Meleagro de la que hemos hablado confiere al libro no sólo las virtudes propias de la poesía breve helenística —mucho más que un género—, sino que le atribuye la cuidadosa planificación que aquél tributó a su libro, por ejemplo, la *sphragís* en los comienzos y en los finales[140].

Tras las generalidades, las peculiaridades. Nadie debe olvidar que Catulo traza una evolución de un asunto amoroso, con una única persona, contrapunteado por otros rasgos autobiográficos —viaje (4), acerca de los amores de un amigo suyo (6), encuentro con un amigo que regresa (9) o con un amigo y su amante en deliciosa anécdota (10). El contrapunto entre lo autobiográfico y la relación con asuntos amorosos de otros está, desde luego, intencionadamente dispuesto, pero cuesta encontrar en él esta tendencia a ofrecernos tipos diferentes de poemas, como hace Virgilio en las *Bucólicas* u Horacio en las *Odas*, o a cerrar su mundo poético mediante la relación con el de otros géneros literarios, como Propercio en el *Monobiblos*.

---

140 J. van Sickle, 1981, 67.

Lo memorable de los poemas iniciales a Lesbia (3, 5, 8, 11) pocas veces nos ha permitido reparar en la asimetría de los nombres. Mientras con el de Catulo se designa a un personaje real, con la segunda se utiliza un pseudónimo. Teniendo en cuenta que Lesbia connotaba poesía erótica, al aludir a Safo, no tiene nada de extraño que el mejor poema que Catulo ha escrito: a) dé por primera vez un nombre a su amada, después de haberse referido a ella anteriormente como *meae puellae*, y b) lo haga al comienzo de la colección, en el poema 5, porque sin ninguna duda el poeta pretende resaltar la importancia del erotismo en su libro de poemas, así como su modelo literario de poesía erótica.

La acción principal la constituyen dos personajes, pero de ellos no hemos sabido los nombres hasta que hemos leído los poemas 5, 6, y 7, esto es, el centro del ciclo inicial. Según el modo, en el sentido genettiano del término, el yo del poeta que introduce los poemas en 1, y aparece enamorado de una mujer a la que se le muere un gorrioncillo en 3, no revela el nombre de la amada hasta 5, con las connotaciones que conocemos, no se presenta a sí mismo por su nombre hasta 6, y es el poema siguiente, el 7, el primero de la colección en el que figuran unidos los nombres de Catulo y Lesbia.

Por tanto, no creemos exagerado afirmar:

1) La acción amorosa halla su culminación en los poemas 5 y 7.
2) En ese mismo lugar de la colección también culmina el acto de presentación de los personajes principales.
3) En el plano de la tradición literaria, también se ha conseguido resaltar la relación de amor, personajes y autor literario con la poetisa Safo.

Todos los cabos se refuerzan aquí mutuamente. Se ha afirmado que, a diferencia de otros libros de poesía helenística, Catulo tiene la singularidad de presentar a una única amada y de realzar la relevancia de un único amor, lo que constituye la orienta-

ción dominante de su libro y provoca el éxito que ha partir de él acompañará a la poesía erótica en la cultura romana[141].

Se ha destacado con razón, que, a la manera de los libros de poesía helenísticos, se sigue el principio de la *variatio* en la organización de los poemas: la relación con Lesbia se dispone en tres parejas de poemas, cada una de ellas trata del mismo tema (el pajarillo, los besos, la ruptura) y en cada uno de los tres casos los poemas van separados por otros que introducen personajes, acciones o tonos literarios distintos. Unas veces es uno sólo el poema que separa los de Lesbia del mismo tema (2b, 6), y otras veces son dos (9, 10), del mismo modo que las fases gozosa y triste del amor se yuxtaponen abruptamente (7, 8), mientras que entre la presentación y la culminación media un poema (4).

Pretendemos, pues, llamar la atención sobre algunos de los poemas que «distraen» la concentración sobre Catulo y Lesbia y la significación que cabe atribuirles. Y nada mejor que fijarnos en 6. Si en 5 aparecía el nombre de la amada por primera vez, ahora aparece el de Catulo en el primer verso. La dinámica de decir y callar domina el poema hasta que llegamos a su conclusión, donde se descubre el juego: Catulo, como sospechábamos, es poeta, finge no saber nada como amigo de los amores del amigo, pero al menos como poeta sabe, y en adelante podemos esperar que, además de sus amores, se va a dedicar a cantar los de los amigos. La insistencia en *lepidus* aplicado al verso, que ya aparecía en el programa poético del poema inicial, es digna de mención, así como el cambio de tono. No, por cierto, de tema. Seguimos en el amor, pero

[141] R. O. A. M. Lyne, 1980 (reimp. 1989), 60: «I shall now try to summarize the achievements of Catullus as a love poet. The first must be, in a word, 'Lesbia'. Catullus is the first ancient poet to treat a love-affair with one commanding lover in depth, in a related collection of mutually depending poems. This had simply not happened before. But it will now be the fashion.» E. A. Schmidt, *Catull*, Heidelberg 1985, insiste en la tesis de que la poesía personal de Catulo, más concretamente, su amor a Lesbia, su apasionamiento y la sensibilidad poética con que se ocupó de conformarlo, es el rasgo característico que diferencia la actividad poética de Catulo con respecto a la de sus contemporáneos.

los hay de muchas clases. No obstante, Flavio es el primer amigo de Catulo y el silencio, o la falta de diálogo, puede ser el enemigo de la poesía, salvo que se sepan leer indicios, como hace el poeta. De esta forma, justo en mitad del ciclo de los amores de Catulo y Lesbia ya se ha realizado la presentación explícita e intencionada de Catulo como poeta *lepidus* de amores ajenos[142] y misterioso y enigmático con los amores propios[143].

El 9 es el segundo poema en el que aparece un amigo, y, con la excepción del *phaselus* de 4, el primero que no es amoroso. El círculo de temas se amplía: hay amores propios, amores ajenos tratados con humorística *urbanitas*, y ahora celebración alegre de la llegada de un amigo de un viaje. Hay cierta etopeya, *ut mos est tuus*, y una cierta repetición de 4, la vuelta de un viaje al extranjero, ahora a Occidente, no como antes a Oriente. Las dimensiones del Imperio romano aparecen, por el momento, completas.

Quizás un lector moderno no sabe lo que está implícito cuando Catulo saluda la llegada de Iberia de un amigo que puede contar *loca, facta, nationes*, pero uno antiguo sí lo sabía: guerras o administración provincial, con responsabilidades directas o formando parte del séquito de un magistrado. Catulo contextualiza sus amores en un marco político, por más que estas cosas están implicadas y no dichas, pues lo que dice, lo que le interesa, en la medida en que es nuevo, es esa abundancia de sentimientos que brota de su espíritu ante el anuncio de la llegada. Sin embargo, a la hora de ordenar la colec-

---

142 Más de uno verá aquí una manera properciana u ovidiana de juntar o separar en Catulo la condición de poeta y de amante. No negamos que son lecturas de este tipo las que nos han sugerido la catuliana. Pero creemos que ello no invalida la justeza de nuestro análisis.

143 T. P. Wiseman, 1985, 142, pone el acento en que, en este primer poema obsceno de la colección, Catulo reclama para los amores de los otros una publicidad y desinhibición que no muestra a propósito de los propios. Lesbia, en efecto, es un pseudónimo y Catulo burla la curiosidad de los viejos y envidiosos ocultando detalles de sus amores: «La yuxtaposición hace inequívoco que el asunto con Lesbia era algo especial: muy privado y mucho más que sexo.»

ción, el mundo romano y sus circunstancias administrativas, la vida pública, proporcionan el marco que rodea o en el que se sitúan sus amores.

Otro poema situado en los intersticios de la ruptura con su amada, el 10, completa la personalidad civil del que antes fue presentado como poeta y como amante, informándonos de su clase social elevada, de su actividad política, como miembro de la *cohors* de un pretor, así como las repercusiones económicas que sus actividades políticas han tenido. La presentación es autorridiculizadora, construye un pequeño drama a base de los aspectos mezquinos de un tema serio y no retrocede, sino que procede más bien al contrario, ante los aspectos burlescos del propio Catulo. Enamorado, poeta y ciudadano, amigo de sus amigos y con notable sentido de la ironía, son distintas facetas de Catulo que hemos recogido tras los primeros poemas.

El poema 8, uno de los mejores de Catulo, es el primer poema de ruptura. Como se ha notado hasta la saciedad, casi todas las grandes palabras del breve tiempo que los amantes han pasado juntos reaparecen aquí: *puella* (2, 3), *soles* (5), *vita* (*vivamus*, 5), *amare* (5), *basiare* (5, 7). No se había visto un poema tan recapitulatorio en toda la colección. Amplio e intenso, implicando mucho tiempo y muchas cosas —*multa iocosa*—, cuando hemos llegado a él, entre peticiones de amor (5), diálogos implícitos (6), resúmenes de diálogos (7) y notas negativas (8), el amor de Catulo y Lesbia ya parece haber llegado a un fin.

La ruptura «definitiva», 11, es, al principio, un poema de viajes situados en el futuro, frente al pasado viaje de 4, y con un vocabulario tan brillante como el que allí se presenta. La combinación de Oriente y Occidente de 4, del Sur en 7 o de Occidente y Oriente en 9 y 10, se sintetiza en 11 de manera casi perfecta. Los *facta, loca, nationes* de 9, que ya en parte habían sido particularizados en 10, retornan en 11, así como una discreta pero importantísima alusión a la política del momento. Si en 9 y 10 se implicaba o se explicitaba la realidad imperial romana en su vertiente administrativa, como fondo de anécdotas personales, que eran el mayor interés de Catulo,

en 11 la mención de César le da a la colección la perspectiva política. Y ahora los amores furtivos, que antes se veían desde las estrellas (7. 7-8), se proyectan contra una realidad geográfica y política a la vez más concreta y más amplia, quizás con el fin de empequeñecerlos.

El mensaje es la constatación pública de un amor traicionado. El amor de Catulo parece haber tocado fondo y recorrido rápidamente todas sus fases, desde un comienzo esperanzado, una culminación, la dificultad de repetir lo intenso, el conflicto interior por la ruptura y la despedida oficial.

Cuestiones de demarcación: el final de los polimétricos y el principio de los elegíacos

Sobre el final de los poemas polimétricos (50-60), una vez consideradas todas las cosas, nos parece más convincente dejarlo como está. Para ello nos basamos en estos poderosos argumentos de Weinreich[144].

58

Mi Lesbia, Celio, aquella Lesbia mía,
aquella Lesbia a la que amó Catulo
(únicamente a ella)
más que a sí mismo y que a los suyos todos,
ahora por esquinas y callejas
se la pela a los nietos del gran Remo.

59

Rufa la boloñesa se la mama a Rufito,
la mujer de Menenio —la habéis visto a menudo
entre tumbas, robando manjares de las piras—.
Andaba tras un pan que cayó de una hoguera
y acabó recibiendo una rotunda tunda
de aquel tuestafiambres que va medio rapado.

---

[144] Cfr. O. Weinreich, «Catull c. 60», *Hermes* 87, 1959, 75-90, y nuestro comentario.

¿Acaso una leona en los montes de Libia,
o Escila la que ladra bajo sus propias ingles,
alguna de las dos te trajo al mundo
con ese corazón tan duro y negro
que desprecias la voz del que suplica
en las últimas? ¡Ay, alma de fiera!

1) Los poemas 59 y 60, ambos en escazontes, tienen igual número de versos, cinco, y están construidos en un único período sintáctico.

2) La precisión en los detalles de 59, un *carmen famosum,* pretende un contraste intencionado —a través de la identidad de metro y construcción— con el enigmático destinatario de la patética queja del poema 60.

3) Si se observan los dos poemas anteriores, 58 y 58 b (que para Weinreich es un poema paródico de 55), se reconocerá que también ellos constan de un único período sintáctico.

4) Por su tema, 58, el último de los poemas polimétricos a Lesbia y el único en toda la colección que repite su nombre tres veces —Catulo dos veces en 52—, continúa en las calles el argumento iniciado en la *salax taberna* (en coliambos) y es continuado por Rufa la boloñesa también en coliambos. Conviene notar que el contraste quizás se base en la oscuridad de *glubit,* tan enigmático para los antiguos como para nosotros[145].

5) La idea de caída y degradación de Lesbia se expresa muy bien en la caída y degradación físicas de Rufa, mientras que el cementerio y la muerte continúan coherentemente sus connotaciones en la expresión de 60, *novissimo casu.* Esto sería un argumento más de que el poema va dirigido a Lesbia: que vuelva en sí antes de que sea demasiado tarde.

6) La proximidad de la muerte es un rasgo conclusivo que vuelve a darse en el poema 68, donde se unifican amor y muerte[146].

145 O. Weinreich, 1959, 89 nota 2.
146 O. Weinreich, 1959, 87-90.

Acerca de los poemas en metro elegíaco. Si es verdad, como parece indicar un consenso casi general, que los poemas 65-116 integraban un solo libro, ¿debemos creer que Catulo los consideró un único género?

Mi replanteamiento de la cuestión toma como punto de reflexión las ya citadas obras de Wiseman (1985) y E. Block (1984).

A favor de los tres libros. El *libellus* comienza con alusiones a Meleagro (1, 2) y Calímaco (4), por lo que cabe esperar una miscelánea de breves polimétricos de orientación lírica y yámbica, para hablar en términos formales tradicionales. Sin embargo, no debemos olvidar que, como poeta calimaqueo, Catulo destruye, donde le viene bien, la correspondencia tradicional metro-género (que ya no estamos en condiciones de saber cuán tradicional era para él), subordinándola siempre a la técnica individual del poeta y a su voluntad de construir una nueva estética. Ésta se expresa, además de en los poemas individuales, a través del orden de la colección, mezclando, en perceptible e intencionada *variatio,* temas y tonos (amorosos serios, amorosos satíricos, amistosos serios, irónicos, invectivas, poemas obscenos, etc). La colección, en su primera parte, exhibe una evidente articulación por medio de poemas metaliterarios (1, 14b, 16, 27), que marcan desarrollos futuros o los concluyen. Con la característica precisión global, pero imprecisión de detalles que deben tener estas materias, resulta difícil asignar a poemas que presentan rasgos terminales evidentes, una función terminal en el rollo de papiro real, máxime cuando el poeta gusta de complicar estas materias: 14, por ejemplo, presenta rasgos terminales y Hubbard ha hecho finalizar ahí un libro[147]. El poema 51 presenta rasgos inaugurales de un asunto y fortísimas vinculaciones con un poema que lleva este mismo asunto a su término, 11: por la ley de la inversión, Catulo bien pudo haber terminado su rollo en 51[148]. Más aún cuando un poema claramente inau-

147 T. K. Hubbard, 1983, nota 121.
148 Cfr. M. B. Skinner, 1981, 85-92.

gural y metaliterario en términos estéticos, como es el encuentro entre Catulo y Calvo de 50, se relaciona con uno en que esa amistad parece ya duradera, 14, y que exhibe rasgos terminales con respecto a 1. Esta concentración de inauguraciones relacionadas con finales en 50-51 es suficientemente fuerte como para hacer sospechar a muchos que ahí debía de terminar el libro. Y sin embargo, pese a la escasa calidad de 52-60, nadie duda de que Calvo relanza la cuestión política, de que Roma como espacio cobra cuerpo y Lesbia como tema experimenta un rebrote con evidentes rasgos terminales en 58-60.

Sobre los libros segundo y tercero es importante la afirmación de Wiseman, 1985, 200: «El poema 62 es un himno coral ciertamente; si el 61 lo es también, ¿qué decir del 63?[149]. Ciertamente le daría al volumen segundo una coherencia genérica si los poemas que contiene fueran tres himnos corales (61-63) y una épica en miniatura, 64, combinando dos formas calimaqueas en un libro, como en el tercer volumen combina elegía y epigrama.» Y sobre la importancia de Calímaco como modelo para un poeta que proyecte su carrera poética como conjunto no cabe la menor duda de que la afirmación recordada por Wiseman[150], que supuso el paso de los *Aetia* a los yambos: αὐτὰρ ἐγὼ Μουσέων πεζὸν ἔπειμι νομόν es importante. Pero en un sentido radicalmente distinto de aquel en que pretende emplearlo[151]. A nosotros nos parece que, en efecto, es coherente un dibujo en el que Catulo se presente en un lugar como autor de líricos y yambos, después de una especie de himnos, más un epilio, y más tarde, al comienzo del libro tercero, de elegías y epigramas. Pues resulta claro que 65 tiene:

---

149 Parece difícilmente aceptable que el 63 sea un himno, pero ello no invalida el conjunto de la argumentación de Wiseman.

150 T. P. Wiseman, 1985, 186.

151 No nos convence nada que 116 anuncie un cambio de género y menos todavía que ese cambio se dirija al cultivo del mimo: T. P. Wiseman, 1985, 183-189. Lo que, bien mirado, no bastaría para invalidar la segunda sección del capítulo, la evidencia externa, 189-198: si esta se apoyara en bases firmes (lo que no es el caso), aún habría podido ser autor de mimos sin tener que marcarlo en su colección lírica.

1) Vocación inaugural, por su indudable referencia a los poemas del libro de polimétricos[152].

2) Indudable filiación calimaquea: por su referencia al final, 116, y por su presentación de la traducción.

3) A través, entre otras cosas, de las alusiones a Calímaco al comienzo de los epigramas breves, 70, no ofrece dudas tampoco el hecho de que entre los elegíacos largos, más o menos narrativos, y los breves se busca, intencionadamente, una continuidad. Así por ejemplo, la relación entre los temas y el ambiente de 67 con muchos epigramas obscenos donde el incesto o el adulterio ocupan posiciones prominentes. O los numerosos vínculos que cabe encontrar entre el 68b y el 70 o el 72 con respecto a la amada y Lesbia[153].

La imagen de un Catulo que trabajaba con la carrera de Calímaco *in mente*, como luego hicieron Virgilio y Horacio, Propercio y Ovidio[154], se parece bastante a la diseñada por Wiseman, con excepción de sus pretensiones de hacer de Catulo un autor dramático. El resultado combina un Catulo autoconsciente, una concepción unitaria de su carrera poética y un tema unificador, que vuelve una y otra vez y es asumido desde diversas concepciones estéticas a lo largo de los tres libros publicados por el autor en vida.

A favor de dos libros. Una ligera alternativa a esto, inspirada en E. Block[155], aunque basada en tesis unitarias como las de Schmidt u Offermann, concluiría que sólo hay dos libros, uno de polimétricos y otro de elegíacos. Según ella, el 64 resultaría un magnífico cierre, pues recoge numerosos temas y ecos verbales del libro polimétrico[156]. Y esto explicaría los numerosos

---

[152] E. Block, 1984, 52-56.

[153] Cfr. Wiseman 1969 y 1985 y, más adelante, el capítulo sobre epigramas, especialmente la sección titulada «La organización del libro de elegíacos».

[154] Sobre la carrera literaria de los poetas augústeos, cfr. J. C. Fernández Corte, «El final de las "odas del alarde"», *CFC. Est. Lat.* 19, 2000, 68, nota 20.

[155] E. Block, 1984.

[156] E. Block, 1984, 52, no se atreve a llevar sus afirmaciones hasta las últimas consecuencias: «Within these focused concems with the journey, the home and the treshold, c. 64 stands in a pivotal position, reiterating the themes

paralelismos que establece entre 65 y los polimétricos iniciales: 2, 2b, 3. Hay en todos *curae*, pájaros, manzanas, amores y muertes y bajada al infierno, regalos de poemas, *doctrina*[157].

¿Cuáles son las ventajas respectivas de Wiseman y de Block? El tradicional libro de polimétricos hasta 60, el de largos de 61-64 y uno de epigramas 65-116, tendría una buena explicación en la mentada carrera de Calímaco con lírica y yambos en el libro de polimétricos, himnos y epilio en el de largos, y elegías y epigramas en el de dísticos. Pero si bien se mira, ni los poemas 61-63 son himnos, al menos en el sentido de Calímaco, ni, desde luego, un epilio como 64 tiene mucho que ver con los himnos, y sí, en cambio, como una especie de síntesis que recogiera numerosas formas avanzadas en 61-63 y en todos los poemas anteriores. El más importante formaría también el cierre. Así se explicaría que en el libro en elegíacos fueran tan perceptibles las alusiones al comienzo del único libro anterior (1-64), donde habría *poikilía*, y donde a un comienzo con breves rematado en largos, seguiría un comienzo por elegíacos largos rematado por elegíacos breves. Cada libro contendría más de un género, con lo que no se pecaría por exceso de orden.

5. Notas para una lectura de los poemas largos

El capítulo que aquí presentamos tiene la intención de constituir una especie de guía a la lectura de los poemas largos, una especie de introducción a cada comentario, sin olvidar la visión de conjunto.

1. Los poemas largos fueron ordenados por el propio Catulo. Los consideraba la parte más importante de su produc-

---

of the preceding poetry, and anticipating the transformation that c. 65 describes [...] In c. 64 Catullus develops with a mythological focus the themes of romantic love that run through the polymetrics and the marriage hymns [...] The richly resonant imagery of c. 64 suggests that it was written late, possibly with the intention of unifying the various themes and tones of the *corpus*.»

[157] E. Block, 1984, 53-55.

ción poética. El menor de ellos es superior en longitud al más largo de los polimétricos y de los epigramas. El mayor excede en número de versos a todos los epigramas[158].

2. El metro de los poemas junto con la longitud son los ingredientes más perceptibles de sus respectivas formas. Los cuatro primeros poemas largos son polimétricos, al estar escritos en una combinación de gliconios y ferecracio (61), en hexámetros líricos (62), galiambos (63) y hexámetros épicos (64); la segunda es métricamente uniforme, en dísticos elegíacos. ¿Sirve esto para dividir los largos en dos partes? Si es así, la primera se relacionaría con los poemas breves polimétricos, mientras que los largos en elegíacos se relacionarían con los breves que les siguen, también en dísticos.

Apoyándose en esta diferencia de forma se pretende resolver problemas positivos[159]; el primero es el de la publicación de la colección: quién lo hizo, y si en tres rollos, dos o uno. Si la colección se publicó en un solo volumen, el poema 64, el más largo e importante, formaría su centro. Si se dividió en dos, el tomo de polimétricos acabaría en el poema más largo (64), mientras que los elegíacos irían de largos (65-68) a breves. Si constara de tres, polimétricos breves, polimétricos largos y elegíacos a partir del 65, el último volumen sería menos coherente que los anteriores. Si constara de tres, pero los largos solos formaran el volumen central, entonces el contraste entre elegíacos alejandrinos o neotéricos y epigramas tradicionales o romanos se acentuaría con claridad[160].

Esto nos lleva a la cuestión del género.

3. Conviene partir de la narratología formal para entender la estructura de los poemas, e incorporarle el contenido.

4. Las instancias narrativas de los poemas nos transmiten una gran riqueza de situaciones. Los dos primeros son distin-

---

158 G. W. Most, «On the arrangement of Catullus's *carmina maiora*», *Phil.* 125, 1981, 114.

159 G. W. Most, 1981, 111: «Primero, [debe] averiguarse si podemos discernir algún tipo de principio estructurador en el texto transmitido y sólo a continuación preguntarse cómo han llegado a hacerse y qué implicaciones tienen para la composición y la publicación original del corpus...»

160 Consúltese el apartado anterior «Ordenar el libro».

tos entre sí a pesar de compartir contenidos relativamente semejantes. En el 61, una especie de director de escena, incorporado a la acción, interpela o se dirige a distintos grupos de actores que, de manera sucesiva, a medida que se va desarrollando, ocupan el primer plano. El segundo poema contrapone dos coros estáticos, que se responden alternativamente en forma de competición amebea. Esta estructura lo asemeja a cierta lírica coral antigua practicada por Safo, pero interpretada y modernizada, sin duda, por el poeta.

El 63 contrapone a un narrador, situado fuera de la acción, que cede la palabra a su protagonista. Éste se dirige primeramente a un coro, vocalmente silencioso pero musicalmente muy activo, que se mueve y danza frenéticamente, y, en un segundo momento, entona un aria, un solo. Por otra parte, la diosa Cibeles, un nuevo personaje introducido por breves indicaciones de un narrador épico, se dirige a un león para que actúe contra el personaje primero, Atis. El narrador que hemos llamado épico describe e interpreta los hechos, anticipándose al lector en cuestiones tan importantes como la identidad sexual de los protagonistas.

5. A propósito de que los poetas alejandrinos se dedicaban a recoger del folclore y costumbres populares material que más tarde refundían en composiciones cultas, que en ocasiones podían ser objeto de representación escénica, como, por ejemplo, los poemas 61 o 63, cabe decir lo siguiente:

- El poema individual seguramente no se escribió para que acompañara ceremonia alguna, fuera esta una boda[161] o una representación en un festival de la diosa[162].

[161] Lo que no quiere decir que no se escribiera *con motivo* de una ceremonia. El 61 representa una boda que tuvo *realmente* lugar, pero no se confunde con ella, ni se ejecuta mientras se está desarrollando.

[162] Contra mi afirmación, cfr. T. P. Wiseman. «Tendría sentido verlo justamente como un himno, como su forma y metro requieren, pero un himno para las *Megalesia*, donde el ritual romanizado podría acomodarse su mensaje. Para el culto estatal, un himno que celebraba el terrible poder de la diosa y al mismo tiempo lo retrataba como el engaño trágico de excesos ajenos a lo romano por sus acólitos: esto podría ser una aceptable combinación de religión y moralidad tradicional» (1985, 206).

- Sin embargo, quizás tampoco se escribió inicialmente para un libro. Incluido en él tiempo después de su escritura, se integró en un cierto designio de autor con coherencia[163].
- Algo parecido ocurre con algunas odas horacianas o églogas virgilianas. No se escribieron para ser objeto de representación, pero hay noticias de que fueron representadas o cantadas. Así pues, el 63 puede ser representado, por más que no se trate de un poema ocasional. Y el modelo de las pantomimas pudo influir, por qué no, en su concepción.
- Es preferible enfocar por ahí la cuestión a sostener que se trata de una supuesta traducción[164] de la que nadie da otros datos que la existencia del galiambo en griego y el innegable ambiente helénico y los valores del poema. Pero de la misma manera que no se puede ser demasiado precisos en la traducción, tampoco se puede ser en la representación. La postura de Newman (véase nuestro comentario a 63) es más equilibrada que la de Wiseman, dotado del mismo positivismo en otro sentido que Wilamowitz[165].
- En todo caso 61 y 63 sirven para reiterar la primacía del poema aislado sobre, respectivamente, las fuentes, la colección o la representación, positivismos de distinto signo.

6. El 64 es un mosaico, construido a base de teselas. Describe una obra de arte, un bordado sobre una colcha, y evoca otras plásticas. También describe ceremonias o representacio-

---

[163] T. P. Wiseman, 1985, que admite la posibilidad de que los poemas puedan ser representados y más tarde integrados en un libro fuertemente organizado por el autor, realiza esta afirmación a propósito de 63, véase *supra*, pág. 88.

[164] G. W. Most, 1981, 115, y Ch. Martin, *Catullus*, New Haven 1992, 177, insisten en la idea de la traducción.

[165] U. von Wilamowitz-Möllendoff, *Hellenistische Dichtung in der Zeit des Kallimachos*, tomo II, Berlín 1924, 294; T. P. Wiseman, 1985, 200-206, o J. K, Newman, *Roman Catullus and the Modification of the Alexandrian Sensibility*, Hildesheim 1990, 343-366.

nes escénicas como el cortejo báquico o incluye *solos* próximos a los operístico-pantomímicos y canciones corales. La composición se hace a base de múltiples fragmentos, cada uno con unidad propia, que se integran en un conjunto cuyas vinculaciones están muy bien marcadas formalmente y se equilibran con precisión. El contraste estilístico de unas con otras es notorio, lo que permite apreciar la labor del artista que se ocupó de tan complejo y variado cuadro. La unidad es un problema que se ofrece a la vista, que se plantea y resuelve artísticamente. Y que está conseguida, al menos de manera superficial. Sin embargo, la precisión del acabado formal indica que el problema que en apariencia ocupó al artista, debido precisamente a su carácter manifiesto (todo el mundo sabe que no es una historia, sino muchas hábilmente tramadas), no es el problema real que plantea el poema: ¿qué quiere decir esta compleja historia que ocupa el centro del libro y del quehacer artístico de Catulo?

7. La narratología vuelve al centro de la escena en la segunda parte de los poemas largos. Son muy artificiosos (gracias a Calímaco inicialmente, pero luego gracias a Catulo) los narradores inanimados de 66 y 67, el primero cómico-patético y el segundo cómico-satírico. Este último incluso pone al desnudo la convención del narrador inanimado en primera persona. Que en 67 el supuesto narrador plantee en voz alta y explicite un problema formal de la composición que ya había notado el lector, evidencia o pone en primer plano, quizás cuestionándola, la intepretación de quién y en qué forma narrativa se transmite el poema. Y lo que decimos del 67 sirve también para el 66 y el 68b. A su lado 65 y 68a son dos epístolas literarias que invitan a confundir autor real y narrador, Catulo, como sucedía en la primera parte de la colección y sucederá en la última.

Podríamos decir, pues, que el problema de la instancia narrativa se presenta con desusada agudeza en los poemas 65-68. Lo expresaríamos mejor diciendo que en ellos un narrador subjetivo se contrapone a uno objetivo, pero esta afirmación necesita ser matizada. ¿Qué clase de narradores subjetivos son una puerta y un rizo? El poema 67 es una creación libre a partir de un género conocido, mientras que 66, reconocidamen-

te una traducción de Calímaco, se convierte también en problema literario debido a su explicitación. Así que en el 68 nos encontramos por fin con la primera elegía subjetiva de la cultura latina: la amada del poeta —cuyo nombre no se da— y el hermano. Pero, como sabe cualquier mediano estudioso, el poema 68 se subvidide en dos: 68a presenta un autor epistolar, próximo al autor de los poemas breves en polimétricos y dísticos, mientras que en 68b aparece un autor literario, que contrapone intensas vivencias biográficas con una presencia artística tan evidente que la duda del lector es continua sobre cuál de los dos predomina. Máxime, cuando estos dos niveles de 68b —el de la vida y el de la literatura— repiten los mismos versos y parecida situación a la de 68a, con lo que el problema de hasta qué punto hay proximidad a lo vivido o artificio en los narradores se complica.

8. Continuando con la metodología narratológica, apreciamos la capacidad del autor literario para ocupar todas las posiciones de la primera persona en los poemas narrativos y en sus partes dramáticas. Lo contemplamos diseñando distintas funciones narrativas o ideológicas para el narrador, o dando la palabra a los personajes y fundiéndose con ellos, de tal manera que adopta distintas posiciones de sujeto, no sólo en los planos narratológico o psicológico —a la manera en que Homero se mudaba en Agamenón cuando éste hablaba—, sino también ideológico o de género (hablar como un eunuco, hablar como una mujer). Catulo se muestra también como un artista que dispone o compone las diversas historias a base de trozos separados y equilibrados o estilos contrastantes. De esa forma su mundo, en los largos, es tan variado, por figuras o estilos interpuestos, como en los poemas cortos, diríamos, incluso, que más. Y el narrador objetivo, en la cúspide de sus cualidades estéticas, no es menos personal cuando habla por medio de figuras absolutamente ajenas y despegadas de él, como Ariadna o Atis, que ese narrador subjetivo, llamado Catulo, e identificado con el personaje de los líricos.

En efecto, si pensamos en el adolescente que, tras haberse castrado se dedica al servicio de Cibeles, ¿quién no ve en Atis un *amour fou*, un hombre devorado por el amor y una dueña

dominante que lo reduce a la nada y lo aniquila?[166]. ¿Cuando se narra una castración real, no se expresa un temor de un amante sumiso a sufrir una castración simbólica ante la amada a la que ha visto ya como un monstruo de lujuria que les rompe los ijares a todos?[167].

Ya Wilamowitz sentía en Ariadna los latidos del corazón del poeta, y actualmente se sostiene la identificación del Catulo abandonado por la amada con la figura femenina de Ariadna, continuando así una feminización (o, peor visto, una apropiación de la voz de la mujer) ya mostrada en los poemas cortos. Pero, debido a un efecto de inversión, no podemos evitar la sospecha de que, lo mismo que es capaz de desplazarse a la subjetividad de otros en los largos, también es capaz de fingir artísticamente cuando, aparentemente, por fin habla desde la propia en los cortos.

9. Así que nos quedan los poemas individuales, los temas y los géneros.

El evidente orden de los poemas no transmite un mensaje interpretativo; éste se obtiene de la lectura de los poemas individuales[168]. La interpretación, si la relacionamos con el género, la estructura, la forma y el contenido, conserva todavía un sesgo histórico, pero, tal como se practica hoy día, depende de los códigos del lector, que se aproximan a lo que antes

---

166 Esta, digamos, interpretación psicoanalítica vulgar es expresada por Higuet, en D. Konstan, *Catullus' Indictment of Rome: The meaning of Catullus 64,* Amsterdam 1977, 55.

167 Inversión de papeles, temor del hombre ante la mujer depredadora (misoginia tradicional), identificación de Catulo con lo femenino. O en un plano más tradicional, T. P. Wiseman, 1985, 181: «Locura y esclavitud eran dos de las metáforas que Catulo usaba para su propio amor ("Lesbia" era una *domina,* como Cibeles); su dueña era una diosa manifiesta, y seguirla a ella significaba en cierto sentido negar su propia estirpe.»

168 La primacía hermenéutica del poema individual sobre las relaciones entre poemas que muestra el libro la expresa G. W. Most, 1981, 114, nota 20. Wiseman, 1985, pese a defender la importancia de la colección y de su ordenación y publicación por el poeta en tres libros separados, nunca le niega al poema individual una capacidad para circular aisladamente y, por tanto, para ser objeto de una interpretación propia. Cuando se refiere al poema en la colección siempre subraya la importancia de una segunda lectura para captar fenómenos de orden: 136-137, 181-182, 191, 199, 265-266, etc.

se llamaba filosofía o visiones del mundo. Son éstas las que organizan y conceptualizan el material que el poema les proporciona. Se pasa así, de manera más o menos consciente, desde la estética a la ideología[169].

10. Recordando de antemano que Catulo era romano y poeta, no psicólogo social o antropólogo, se podría decir que los poemas largos son una compleja exploración del significado social e individual del matrimonio[170]. Dentro de ella desempeña un gran papel la acción de las distintas divinidades[171]. El poema 64, importante por tantos conceptos, tematiza la cuestión del contacto de los hombres y los dioses, por medio precisamente del matrimonio, durante la edad heroica, y de la ruptura de este contacto en épocas más oscuras. Es evidente que, por decirlo en terminología moderna, las modalidades del contacto varían desde el himno en el que se canta o invoca al dios himeneo, que no aparece, pero que se realiza mediante la convención social de la boda, hasta las bodas en que dioses y hombres casi están en presencia los unos de los otros. O hasta la salvaje manera, en que Cibeles toma posesión, para siempre, de la vida que le consagra su devoto. De forma similar, un *katasterismós*, o conversión en constelación —y por lo tanto en dios— que implica una metamorfosis, no puede ser narrado con la misma actitud narrativa que un poema épico. O el sentido en que el narrador llama diosa a su amada adúltera no puede ser el mismo que emplea Atis al dirigirse a Cibeles[172]. Los temas se adaptan a la actitud que ha-

---

[169] No obstante, quisiéramos matizar. Algunas interpretaciones desde ideologías y metodologías actuales, digamos el neohistoricismo o el feminismo, no se limitan a interpretar, sino que en realidad propician reconstrucciones de la realidad antigua más complejas o matizadas que las tradicionales. Me refiero a la posibilidad de estudiar a Atis como transexual, o de presentar a Catulo como romano provincial de ideas tradicionales o como autor pasivo en las relaciones entre sexos, que se feminiza o se apropia de la voz femenina. O como antiimperialista.

[170] G. W. Most, 1981, 119, nota 40, donde se opone a la unilateralidad de las posiciones anteriores de Wiseman, o G. Lieberg, «L'ordinamento ed i reciproci rapporti dei carmi maggiori di Catullo», *Riv. Filol. e Istr. class.* 36, 1958.

[171] G. Lieberg, tímidamente, 1958, 31-32.

[172] La afirmación de T. P. Wiseman, 1985, 181, ya comentada (nota 167), creo que adquiere sus verdaderas dimensiones si la observamos a esta luz.

cia su material adoptan los narradores en cada uno de los diferentes poemas o, incluso, en sus distintas partes. Esa actitud forma parte de la altura narrativa o tonalidad estilística: patética y elevada en Atis y Ariadna, patético-irónica en la cabellera, cómico-satírica en la puerta, sentimental hiperbólica en el narrador del 68. Y las actitudes que dan el tono, combinadas con el material, el metro, y con las presuposiciones de tradición compartidas por narrador y lector constituyen el género. Pero aquí hemos entrado en un terreno equívoco.

11. El poema 61, dividido en varios géneros menores[173], mezcla elementos griegos y latinos. El 62, un epitalamio propiamente dicho, tiene antecedentes, tanto en su forma literaria como en su material, en Safo, pero ¿quién olvida la importancia de los cantos amebeos en Teócrito? El 63 siempre se creyó que era una traducción, Wilamowitz precisó que de Calímaco, pero nadie ha podido ir más allá de decir que hay galiambos en Calímaco o que el ambiente, desde luego, es griego. Por otro lado, en la *Antología* hay numerosos epigramas que tratan de Atis y en la época contemporánea de Catulo el tema de los sacerdotes de Cibeles lo tratan Varrón y Lucrecio; finalmente, todo el mundo sabe que Catulo emprendió un viaje a Bitinia, próxima a Frigia. Asombrados los investigadores por la calidad del poema, el mejor escrito en latín o, al menos, el mejor de Catulo, según Sellar, Quinn o Wiseman, hay quien le concede un enorme espacio a la originalidad de Catulo. ¡Lo que es de agradecer, cuando nada sabemos, propiamente hablando, del original! El 64, en su punto de partida, mezcla y corrige, de forma original, a Ennio y Eurípides; a continuación invierte el final de los *Argonáutica* de Apolonio, colocándolo casi al principio; por citar otro fa-

---

Donde él resalta supuestas semejanzas de contenido, nosotros subrayamos importantes diferencias de contexto e intención. Su interpretación, en última instancia, depende de su concepción historicista de la literatura: «Locura y esclavitud eran dos de las metáforas que Catulo usaba para su propio amor ("Lesbia" era una *domina*, como Cibeles); su dueña era una diosa manifiesta, y seguirla a ella significaba en cierto sentido negar su propia estirpe.»

[173] Se reconoce el himno clético al principio, la *deductio* con *fescennina iocatio* en el centro y el epitalamio al final.

moso fragmento situado en el cierre, el *convicium saeculi* combina acentos hesiódicos con un pesimismo salustiano *avant la lettre*. Estas muestras nos permiten, mejor todavía que el poema de Atis, puesto que tenemos los modelos, afirmar la gran originalidad de Catulo, nada distinto en esto a Calímaco, cuando trataba material conocido por otras obras literarias o por otros poetas.

No vamos a referirnos a su manera de traducir a Calímaco en 66 o a su peculiar manera de imitarse a sí mismo en 68, cuando salta de un tema a otro con un virtuosismo aun mayor, si bien —en opinión de muchos[174]— menos logrado, que el del 64. Lo que pretendemos decir con respecto a los géneros es lo siguiente:

Según la estética calimaquea, el autor y la técnica narrativa están en un plano superior al de la tradición literaria que los propios helenísticos habían refundado y, por decirlo así, inventado. Por eso tiene poco sentido decir que un epitalamio se remontaba a Safo, sin considerar en qué tipo de libros —publicados por los helenísticos— y en compañía de qué otra clase de poemas leyó Catulo a Safo. Los libros de poesía, por lo que sabemos de Calímaco, abundaban en polémicas literarias o manifestaciones estéticas (como el propio 64 hace implícitamente), y el innovador mensaje poético era inseparable de la andadura del propio libro. Así pues, el libro como conjunto, tanto o más que la tradición, era el contexto apropiado para juzgar el género de cada poema. Así las cosas, no debe extrañarnos que, hablando de los poemas largos, no pongamos la tradición —poco conocida en sus detalles— por encima del trabajo del poeta en el poema individual o en la organización de los poemas.

Catulo, en los poemas largos, se revela como un artista de la variación temática y tonal. Entendemos por ello la manera en que yuxtapone temas distintos en un mismo poema, así

[174] La opinión general, no se olvide, pretende que 68 se escribió antes del viaje a Bitinia, y, desde luego, antes que 64, que sería uno de los últimos (cfr. Thomson). Así, el poema de técnica narrativa más madura sería también cronológicamente tardío, idea cara a los que sostienen de que la cronología estético-literaria y la biológica van unidas en un poeta.

como la forma en que retoma, en los distintos poemas, los mismos temas en diferentes tonos[175]. Estos procedimientos contribuyen tanto a la semejanza como a la diferencia, tanto a la unidad como a la diversidad. Los temas continúan, pero se convierten en su opuesto. Los temas se interrumpen, pero el de un poema reaparece en otro en un plano más profundo, pensemos en el nacimiento de un hijo, por ejemplo, en los epitalamios del 61 y 64. Los poemas largos se parecen: en los temas, en las técnicas, en los motivos, en las repeticiones de situaciones, de versos, de palabras. Los poemas largos son enormemente diferentes: los elegíacos entre sí, los epitalamios, los que alguien ha llamado epilios[176]. Creo que esto, y no ilusorios diagramas donde se iguala lo heterogéneo[177], es lo que puede dar cuenta de la unidad y la diversidad de los poemas largos.

Otros temas. Hay indicios de una organización temática de tipo geográfico que recuerda bastante a los polimétricos del principio, cuya cuidadosa planificación nadie niega. Está relacionada con los viajes y las partes del mundo conocido. El poema 61 transcurre en Roma, en el 62 se intuye Grecia como escenario, pero en el 63 el paisaje descrito es el de Frigia y el Asia próxima a las ciudades griegas. El 64 trata de Creta, especialmente en la leyenda de Ariadna, pero también de Atenas. Antes, en el viaje de los Argonautas, es la Cólquide el objetivo, pero luego se demora en Tesalia, en la isla de Naxos y, finalmente, se desemboca en Troya. Para que las partes del mundo conocido se completen, el 66, la traducción de Calímaco, un *katasterismós,* trata de Asia, de Egipto y del cielo, de la misma manera que los polimétricos 6 y 7 hablaban de subir a las estrellas a alguien o de contemplar desde las estrellas los amores (7, no se olvide, reunía en una misma imagen a Ca-

---

[175] Para la alternancia de colores claros y sombríos, según los temas, en el poema 64, véase J. C. Bramble, «Structure and ambiguity in Catullus LXIV», *PCPhS* n. s. 16, 1970, 70.

[176] G. Lieberg, 1958, 31: «Il 64 ed il 63 sono uniti dal genere letterario. Ambedue sono epilli.»

[177] Como, por ejemplo, Ch. Martin, 1992, 172-185.

límaco, el desierto africano y las estrellas del cielo). El 67 vuelve a Verona, como el *phaselus* a Sirmio desde Bitinia. El 68 vuelve a reproducir la guerra de Troya, la muerte del hermano y se supone que Roma, donde Catulo y su amada tenían la casa. Nos encontramos con los habituales escenarios de leyendas griegas, pero también con una caracterización del Asia y con la idea que de ella se hacían los romanos, con Creta y sus resonancias y, sobre todo, África, las guerras Imperiales y la divinización. En todo caso, mientras en 1-11 primaba el mundo romano en toda su amplitud, con ocasionales referencias al cielo y al mundo inferior, en 61-68 no sólo hay que hablar de los distintos matices del mundo de los dioses o de las variaciones del poeta sobre el matrimonio, sino que, de forma aún más abrumadora, reaparece el mismo mundo del Imperio. Sin olvidarnos de que, lo mismo al principio que en los largos, Roma se relaciona con el Imperio, pero Catulo nunca olvida sus orígenes provinciales: 4 o 67.

Quizás haya que hacer algunas matizaciones más. Al estar más íntimamente ligada a los dioses, sin por eso renunciar al presente, la Grecia de la leyenda heroica y el mundo de los héroes pasan, sin solución de continuidad, al mundo presente de Atis o al histórico de los Ptolomeos. Y, desde la leyenda heroica de Troya, se pasa, sin solución de continuidad y en un mismo poema, a la muerte del hermano, tan actual, y los amores de Catulo.

Sumamos, pues, el arte de la variación geográfica, manifiesta en la heterogeneidad semiótico-cultural del mundo, a las otras variaciones ya estudiadas, presentes en los poemas largos. Pero subrayamos una continuidad evidente con el mismo autor que organizó los polimétricos del principio del libro.

Si el avance de la crítica catuliana en los años cincuenta consistió en subrayar la continuidad en el uso de la técnica narrativa entre el autor de los poemas cortos y el de los largos[178], quizás sea ahora el momento de subrayar las semejanzas en las técnicas de presentación del mundo a través de la organización de los poemas. Y de sacar las consecuencias per-

---

178 Léase la introducción de R. Heine (ed.), *Catull*, Darmstadt 1975.

tinentes: si Catulo organizó el libro dedicado a Nepote, que abarcaba como mínimo los poemas del comienzo, y si la técnica de presentación de los largos es (razonablemente) la misma, entonces... también Catulo organizó la parte central del libro que actualmente leemos. O un albacea testamentario más catuliano que el propio poeta.

Epílogo. Una vez que se ha comprobado que nos interesaban más las relaciones entre poemas que la cuestión positiva, es un hecho que nuestra opinión final sobre cuál fue la organización en libros ha ido variando. Nos pareció inicialmente que una división en tres libros que combinara métrica y longitud podía tener sentido (polimétrico + breve, un libro; polimétrico + largo, un libro; dísticos, un tercer libro). La asimetría resultante de postular un solo libro de dísticos en vez de dos, dísticos largos y epigramas, se explica porque, en ese caso, se trataría de libros muy breves; más adelante consideramos con seriedad la hipótesis de que en 65 había muchos elementos que remitían a los poemas del comienzo, por lo que la organización en dos libros, uno de polimétricos rematado en largos y otro de epigramas que comenzara por ellos, tampoco resultaba absurda. Finalmente, hemos llegado a la consideración de los poemas largos como bloque. Para ello hemos tenido que pasar por alto la gran fractura que el metro ocasiona y la, digamos, gradación de subjetividad que se da entre 65 y 68b: se comienza por la introducción (65) a la traducción de otro (66) y se termina por retomar los mismos temas de 65 (68a), seguidos por (68b), una verdadera elegía sobre el amor y la muerte de seres queridos no desprovista de rasgos objetivos. Pero, con todo y con eso, hay muchas cosas que ayudan a considerar los largos como un todo. Y dado que es imposible olvidar los múltiples vínculos entre largos y epigramas, a propósito, por ejemplo, del matrimonio y de la influencia de Calímaco, la conclusión de que la colección se disponía en un solo libro no está lejana. Sin que ello resulte contradicho por el hecho de que tanto el comienzo de los elegíacos largos (según E. Block), como el de los epigramas (según muchos autores) remitan al comienzo absoluto del libro. Un poema, o una serie de ellos, puede ser imitada en otras

partes de muy distintas maneras: Catulo tuvo en cuenta la geografía de los polimétricos en los poemas largos, también las relaciones amorosas y los regalos en la epístola inicial. Por último, la secuencialidad de las relaciones amorosas volvió a ser imitada en los epigramas.

6. Los dísticos de Catulo

Preámbulo. Existe un prejuicio bastante generalizado acerca de las hondas diferencias entre epigramas y polimétricos. Hasta donde alcanzan mis conocimientos su origen se remonta al libro de I. Schnelle[179], donde se señala que en los polimétricos el proceso de enunciación no se presenta separado de lo que se quiere comunicar, sino que él mismo se convierte en objeto de representación poética, mientras que, por el contrario, en la mayor parte de los epigramas se tiende a la separación entre los hechos y su enunciación, de manera que la objetividad de los unos no dependa de la otra. A finales de los años sesenta D. O. Ross[180] martilleó un clavo más en las diferencias al distinguir dos clases de dísticos, los neotéricos —poemas 65 al 68— y los tradicionales, que se remontarían a dos tradiciones opuestas, una innovadora, que sería la neotérica, y otra romana, que venía de antiguo. También presentan los epigramas notorias diferencias léxicas y culturales con respecto a los demás poemas breves: en éstos predomina el léxico de la *urbanitas*, mientras que sólo unos cuantos epigramas aislados lo emplean, y se caracterizan, en cambio, por lo que Ross llama el léxico de la alianza política *(amicitia* y términos relacionados con la vida política de las clases dirigentes). Este léxico comunica a los epigramas un carácter prosaico, en tanto que el neotérico parece más poetizante. Estas distinciones son recogidas, ampliadas y característicamente clarificadas por K. Quinn[181], quien afirma que polimétricos y epigramas

---

[179] I. Schnelle, 1933.
[180] D. O. Ross, *Style and Tradition in Catullus,* Cambridge, Mass., 1969, *passim.*
[181] K. Quinn, *Catullus. An Interpretation,* Londres 1972, 104, 105, 272, 274-275.

responden a fases distintas de la relación amorosa con Lesbia (habría un antes y un después del viaje a Bitinia), los epigramas se escriben en general mucho más tarde, y son dispuestos para su publicación (y publicados de hecho) mucho más tarde. El último autor cuya opinión vamos a reseñar es Lyne[182]. Atribuye al epigrama falta de dramatización, con lo que continúa la idea de Schnelle aplicada al proceso de enunciación. Como consecuencia de ello, Catulo construye poemas fallidos como poesía, pero muy logrados desde el punto de vista de la cultura[183]. En ellos el poeta pugna por conseguir claridad en un estilo aseverativo y racionalizante, del que se han suprimido referencias claras a escenarios y situaciones concretas. Más que hechos momentáneos, circunstanciados y detallados (como en los polimétricos) nos encontramos con una especie de quintaesencia donde, a propósito de las relaciones entre Catulo y Lesbia, se subraya la injusticia, el conflicto interior, el distinto entendimiento, la malinterpretación permanente.

Parecemos haber definido un género por acumulación de sus rasgos pertinentes, sin tener en cuenta la enorme variedad temática de los elegíacos, su distinta longitud y las numerosas excepciones que algunos de estos autores reconocen a sus aseveraciones más generales. El concepto así avanzado de género literario es esencialista (todos y cada uno de los epigramas deberían compartir esos rasgos diferenciales) y no se ocupa de otros factores mucho más estimados por los teóricos actuales a la hora de definir el género, entendiendo éste como una entidad construida consciente y matizadamente por su autor sobre la base de manifestaciones de poética o por medio de la organización de los diversos poemas en posiciones estratégicas del libro. De hecho, ya nuestros capítulos anteriores han procedido así: de una parte, hemos negado que exista un polimétrico «típico» y, de otra, hemos estudiado la organización de los poemas en el libro como expresión última de la voluntad organizativa de su autor. Entonces, ¿por qué hemos

182 R. O. A. M. Lyne, 1980, 21-42.
183 R. O. A. M. Lyne, 1980, 21-22.

hecho hincapié en esta especie de «epigrama» típico cuando nos hemos negado a hacer lo mismo con los polimétricos? Apunto dos razones para explicar nuestro proceder. La primera es que coincide con la intuición de muchos lectores la afirmación de que los epigramas y los polimétricos están en estilos claramente opuestos[184] hasta el punto de que podríamos hablar de una especie de «inconsciente colectivo» de la crítica catuliana que fundamenta estas distinciones. Por poner un ejemplo conocido, cuando se comparan dos poemas dedicados a Lesbia de tema y situaciones parecidas (8 y 76), resultan muy fáciles de observar las diferencias técnicas y de todo tipo. Además de lo dicho, Skinner, en su libro más reciente[185], ha dejado que aflore, por decirlo así, este inconsciente colectivo y lo ha convertido en una cuestión de poética. Según ella el poema 86, que contrapone dos tipos de amada, Lesbia y Quintia, sería en realidad un poema metapoético. Cada uno de los nombres de las mujeres etiquetaría un estilo literario: el de Lesbia sería el correspondiente a los epigramas neotéricos con resonancias calimaqueas, mientras que Quintia se referiría al otro estilo de los epigramas, más tradicional y deliberadamente «antipoético». «La crítica de Catulo a los atributos de Quintia puede ser construida como una polémica literaria en la que ella y Lesbia figuran las dos maneras de tratar el dístico elegíaco. Como opuesto a los epigramas a la vieja usanza que pretenden un estilo inequívoco *(candida)*, pleonástico *(longa)* y directo *(recta)*, el verso elegíaco de Catulo está marcado por su dicción pulida, inteligente y rápida»[186]. ¿De qué sirve una manifestación de poética en la que se expone una opción como preferida, Lesbia y el epigrama neotérico, mientras que a lo largo de la colección de epigramas lo que se practica es justamente una escritura en el estilo de la opción desechada? Skinner continúa por unos derroteros según los cuales Catulo se iría desencantando progresivamente de un estilo

---

[184] J. C. Fernández Corte, 1997, 120-121, hace un buen acopio de diferencias entre ambos tipos de poemas.

[185] M. B. Skinner, 2003.

[186] M. B. Skinner, 2003, 99.

con prestancia retórica como el de los polimétricos e iría adoptando otro adaptado a la verdad desnuda, deliberadamente antipoético[187], para terminar concluyendo que el poeta abjura de la poética calimaquea en los epigramas por las insuficiencias éticas que sufre. Nos parecen demasiado arriesgadas sus tesis. Lo interesante de ellas es la persistencia de las viejas distinciones «esencialistas» entre polimétricos y epigramas que ahora, adoptando otro ropaje, se han convertido en «metapoéticas»[188].

La organización del libro de elegíacos

Sobre la base común del dístico elegíaco, el primer distingo que salta a la vista es el de poemas largos (65-68b) y elegíacos breves (69-116). Como en el 65 y en el último de la colección (116) es notoria la presencia de Calímaco, probablemente la sucesión de largos y breves se corresponda con la de la obra calimaquea, en la que los *Aitía* iban seguidos por los epigramas[189]. Aun admitiendo que se puedan destacar de entre los elegíacos largos algunos temas comunes: muerte del hermano, dificultades para la producción literaria en esas condiciones, objetos inanimados que cobran voz, adulterios, ruina de una casa y problema de la descendencia, su diversidad de maneras y de técnicas hace difícil conciliarlos entre sí, cuando van seguidos, o afirmar que en conjunto los cinco constituyen un todo coherente[190]. La otra cuestión que cabe plantearse es si se pueden descubrir vínculos con los elegíacos breves que componen el resto de la colección: 69-116. Nos quedamos con dos bloques temáticos: el primero, que apare-

---

[187] M. B. Skinner, 2003, 100.

[188] En una dirección próxima a ésta, J. B. Solodow, «Forms of literary criticism in Catullus: polymetric vs. epigram», *CP* 84, 1989, analiza los poemas de crítica literaria en polimétricos y epigramas para concluir que se plasmaban en estilos claramente diferentes (318) y apuntar que ello tal vez se debiera a las dos tradiciones señaladas por Ross.

[189] J. K. King, «Catullus' Callimaquean Carmina, cc. 65-116», *CW* 81, 1988, 383.

[190] M. B. Skinner, 2003, 40.

ce en el poema 67 y no dejará de hacerse sentir a todo lo largo de la colección, lo dibujan la presencia del incesto y del adulterio y la perversión general de las relaciones familiares. El segundo gira en torno a infidelidades matrimoniales. La brillante amada del poeta, a la que no se nombra en 68b, cuyas ocasionales infidelidades tendrá que soportar Catulo, aparecerá bajo la forma de una esposa adúltera en este (68) y en otros poemas (83). Esto nos lleva a la amada que hace promesas de matrimonio (70). Y el hecho de que en 68b o en 70 se omita el nombre de la amada o de *mulier mea* dirigirá nuestra atención al momento en que aparece por primera vez en los elegíacos: el 72 reúne por primera vez la mención de Lesbia y Catulo, lo que no deja de comunicarle al poema un aire inaugural.

Así pues, en los elegíacos breves resulta sobresaliente la presencia de Lesbia. La mujer figura en diecisiete piezas, si bien la distribución de sus apariciones no es uniforme: seis veces entre el 69 y el 80, cinco entre el 80 y el 90, tres entre el 91 y el 100 y otras tres entre el 100 y el 110[191]. Debemos huir de relacionar uniformemente a Lesbia con Catulo, pues una de las virtudes organizativas de estos poemas reside precisamente en entremezclar a Lesbia no sólo con el poeta, sino al menos con otros dos importantes personajes, Rufo y Gelio. Los poemas a Rufo forman desde el principio un ciclo que alterna con el de Lesbia hasta que ambos resultan ser parte de un único desarrollo argumental en el poema 77; del mismo modo, los poemas a Gelio comienzan a formar un ciclo en el 74, continuando por 78 y 80 hasta llegar a 91. Pues bien, en el último de estos poemas se pone al descubierto que también Gelio estaba en relaciones con Lesbia. Este entrelazamiento de los ciclos de Lesbia, de Rufo y de Gelio permite dividir la colección de epigramas breves en dos partes, la primera de las cuales (69-92) contiene casi todos los epigramas que se relacionan en «secuencias entrelazadas acerca de los otros hombres en la vida de Lesbia (que) proporcionan un contrapunto al tema principal de la actitud de Lesbia hacia él»[192].

---

191 70, 72, 75, 76, 77, 79, 82, 83, 85, 86, 87, 91, 92, 100, 104, 107 y 109.
192 T. P. Wiseman, 1969, 28.

Los poemas restantes (93-116) no carecen de interés. Anotemos, brevemente, algunas de sus características dominantes. Lesbia ocupa un lugar apenas perceptible, pero, sin embargo, poderoso. En efecto, sólo podemos hablar de cuatro poemas que se refieran a ella (100, 104, 107, 109), pero 107 y 109 lo hacen de forma harto significativa. En efecto, el último adopta la forma de *propositio amicitiae* con lo que se cumple la ley organizativa del «comienzo en el final» y se arroja una luz retrospectiva sobre todos los demás: hay en los poemas a Lesbia distintas líneas argumentales, como ya señaló Quinn[193], algunas más estrictas, otras menos. Pues bien, un poeta que es tan consciente de que el último puede ser el primero (recuérdese lo que decíamos a propósito del poema 51 de los polimétricos) exige del lector la suficiente sofisticación como para no buscar en los poemas a Lesbia, ni en los otros, desarrollos «argumentales» de tipo narrativo en los que fuera perceptible una «evolución» del asunto. La planificación de la colección por parte del poeta es un hecho que se prueba hasta la saciedad por esta tendencia a escribir finales que son comienzos o comienzos que aparecen al final. En efecto, al lado de Lesbia estaban los amores (nunca realizados, casi siempre fallidos) del poeta por Juvencio, a los que en los epigramas había dedicado un único poema, el 81, que nos traía a la memoria los de la primera parte. Pues bien, el 99, uno de los más largos de esta parte, contiene numerosos rasgos «terminales» que permiten señalar la voluntad conclusiva y clausurante del poeta. El más significativo: todo el poema gira en torno a un único beso que se presenta así como cierre paradójico de una colección que había cifrado los amores por Lesbia y por Juvencio en miles de besos (5, 7, 16, 48)[194].

No están sólo los rasgos conclusivos de los «asuntos» con Lesbia y Juvencio. Todo el mundo ha notado que el poema

---

193 K. Quinn, 1972, 102, reconoce catorce poemas a Lesbia. Los divide en dos series que se solapan parcialmente: 70, 72, 75, 85, 87, 109 y otros siete poemas, 79, 83, 86, 91, 92, 104, 107. El 76 no pertenecería a ninguna de las dos series.

194 M. B. Skinner, 2003, 120-123.

dedicado a Cinna, el 95, es una auténtica manifestación de poética al estilo calimaqueo: libro de pocos versos, trabajado, en contraste con el poema cíclico; contraposición habitual de las dos corrientes: la fuente de agua pura y el río caudaloso. También, sin duda, la elegía dedicada a Quintilia, la mujer de Calvo, 96, incide en cuestiones literarias, así como la breve invectiva contra Mamurra, que intenta escalar el monte de las musas, 105. No ha pasado desapercibida la presencia de Ennio, en el poema que precede al cierre (115. 8), y, finalmente, nos encontramos ante el difícil poema que clausura el libro. Skinner, intentando sacar partido del curioso detalle de que el calimaqueo Catulo se haya pasado a la prosodia de su rival[195], Ennio, culmina su lectura de la totalidad de los epigramas con algo que ya había empezado en los elegíacos largos, a saber, con la afirmación de que se había producido un alejamiento progresivo por parte de Catulo de la poética calimaquea.

La estética de Calímaco ha sido sometida por Skinner a una forzada interpretación en los epigramas. Un ejemplo de ello es su lectura del 86, a la que ya nos hemos referido. Skinner lo considera programático de una estética que Catulo no practicará en adelante, cuya cifra es el nombre Lesbia, mientras que la opuesta, condensada en el nombre más tradicional de Quintia, resumirá el estilo de los epigramas: carácter directo, prosaísmo, dicción antipoética[196]. Hay aquí algo que no encaja. La preferencia por Lesbia frente a Quintia en el poema 86 es clara y que Catulo escribe epigramas en estilo antipoético y prosaico, también lo es. Lo más sencillo, entonces, es rechazar que 86 sea metapoético en el sentido que Skinner propone, pues supone una pirueta interpretativa muy forzada el considerar que Quintia (frente a Lesbia) puede servir para identificar programáticamente a los anticalimaqueos epigra-

---

[195] En efecto, en un poema con referencias a Calímaco, 116. 2, *carmina... Battiadae*, hay una alusión a Ennio, en concreto al verso de los *Annales* en que Rómulo asesina a Remo, con una elisión *tu dabi' supplicium* que era impropia de los poemas neotéricos y sí de la poesía romana arcaica.

[196] M. B. Skinner, 2003, 96-100.

mas, cuando ella es claramente la opción que el poeta rechaza. Con esta arriesgada interpretación, que luego continuará en 95, el poema más calimaqueo de esta parte[197], y culminará en el 116, que ya hemos mencionado, Skinner pretende que hay un creciente repudio de la manera calimaquea en los epigramas, especialmente en lo que atañe a la vertiente ética de esa estética[198]. Catulo se siente desencantado del mundo de la amada, del de las amistades y del de la política contemporánea (que a veces hacen uno) y duda de las posibilidades del lenguaje poético como sistema expresivo que le ayude a mostrar esa desazón. Como Calímaco constituye una parte importante de los recursos de ese lenguaje, la labor que ya había iniciado en los epigramas largos, mostrando su desconfianza hacia el arte, la culminaría aquí en el 116, expresando algo así como que los valores que él ahora abraza, la perpetuación de la casa familiar y la descendencia, tienen un fundamento más sólido en la poética enniana. «En el poema 116, la confesada transferencia de alianzas desde una poética calimaquea a otra enniana puede ser leída como analógica del desplazamiento del poeta desde Roma a Verona. No deberíamos concluir, sin embargo, que la *recusatio* anuncia planes para volver a un estilo y argumento más tradicionales. En la estela de las responsabilidades más maduras ocasionadas por la muerte de su hermano, Catulo renuncia a la frívola estética neotérica»[199].

Creemos poco bagaje un verso que alude al fratricidio primordial de Remo por Rómulo para montar sobre él toda una tesis sobre las respectivas ventajas del ennianismo o del calimaqueísmo en Roma. Nos parece que Skinner se muestra víctima de la tendencia a construir tesis demasiado amplias que sean capaces de comunicar coherencia al conjunto de los elegíacos desde una renuncia y oposición a la poética calimaquea que estaría presente tanto en los largos como en los

---

[197] M. B. Skinner, 2003, 28.

[198] M. B. Skinner, 2003, 24: «Con su referencia como cierre a un momento decisivo de los Annales, Catulo hace gestos de orientación hacia una poética tradicional imbuida con certidumbre ética, la certidumbre del *mos maiorum*.»

[199] M. B. Skinner, 2003, 28.

breves. Skinner ha cargado demasiado las tintas en su tesis anticalimaquea y ha pecado por exceso de sistematicidad. En una colección de poemas breves el poeta no lo planifica todo. Lesbia domina la primera parte de los elegíacos breves (hasta 93), pero su tratamiento no es unívoco, sino muy variado. Después, la colección se muestra más abierta temáticamente, sin que los temas de poética que allí se esbozan conduzcan en una dirección coherente, y menos en la apuntada por Skinner.

Lesbia

Hablando del grupo de los elegíacos breves el tema de Lesbia resulta imposible de rehuir, pero también se muestra en una relación innegable e irrefutable con ella la cuestión de la organización de la colección. En efecto hay muchos epigramas breves claramente relacionados entre sí por su temática, su fraseología o sus personajes que también lo están con Lesbia[200]. Por ejemplo, el caso de 77 y 76. Aquí el poeta se propone atraer y dominar la atención del lector, obligándolo a leer de una forma tal que el poema que lee en ese momento actúe sobre el poema anterior y rectifique de una forma decisiva la interpretación previamente dada. Lo expresa muy bien Victoria Pedrick: «*Eripere, pestis* y *subrepens* vinculan los epigramas (76 y 77) verbalmente e introducen un poderoso argumento: desde el poema 76 al 77 Rufo parece hacer justamente aquello que Catulo pedía; los dioses le han respondido, pero con unos costes mucho más graves de lo que él imaginaba [...] Así el poema 77 se convierte en un comentario del 76: no se puede extirpar el amor o pedir que se lo arranquen a uno sin grave ruina, especialmente cuando el amor es tanto como la vida»[201]. Otras maneras de superar el poema individual (con su presumible significado unitario) es el

---

[200] T. P. Wiseman, 1969, 28, a propósito de los ciclos de Rufo y Gelio.

[201] V. Pedrick, «The abusive-address and the audience in Catullan Poems», *Helios* vol. 20, núm. 2, 1993, 179.

concepto de superpoema. La formulación es de Quinn[202], y su ejemplo es el 76 que resume, condensa y supera las aseveraciones presentes en poemas anteriores (72, 73 o 75) que, desde luego, parecían completos, pero que, más adelante, contemplados desde él, semejan una serie de fragmentos. Son necesarios hábitos como la relectura, no sólo la que considera lo posterior a la luz de los datos anteriores —estaríamos en la lectura «natural» de las obras con algún tipo de argumento, donde un poema «desemboca» en los siguientes—, sino otra según la cual un poema situado al final, retroactúa sobre otros anteriores e introduce nuevas circunstancias que alteran decisivamente la hipótesis que nos habíamos trazado al leer aquéllos: compárese el ¿nuevo? *foedus amoris* de 109, con la ligereza de la mujer que incumple sus juramentos en 70 o 72. La colección, en resumen, parece exigir al lector que actúe como un comentarista: releyendo en todas direcciones, alterando el orden en que los poemas aparecen en el libro, pero teniendo en cuenta siempre las consecuencias de esos cambios[203]. Más aún que en los polimétricos, el orden de lectura y las relaciones entre poemas se convierte en los epigramas en un dato interno a la lectura. Lo afirmaba Pedrick a propósito de 77 y 76: «Éstos son únicamente epigramas dispuestos uno junto a otro para crear un significado que ninguno aporta individualmente»[204]. Siguiendo esa línea de argumentación terminaríamos notando cómo en los intersticios entre poemas, en ese espesor que es un recrecimiento que va más allá de los poemas individuales, parece tomar cuerpo una nueva profundidad que es directamente dependiente de la organización de las colecciones de poemas en la forma de un libro[205]. A esa profundidad se la ha relacionado con el surgimiento de la lírica. Y los epigramas de Catulo,

[202] K. Quinn, 1972, 102, 104, 105.

[203] M. B. Skinner, 2003, 93-95, 107-109, y, sobre todo, 176-180, ofrece excelentes páginas sobre el orden de lectura.

[204] V. Pedrick, 1993, 179.

[205] P. A. Miller, *Lyric Texts and Lyric Consciousness*, Austin 1989, 134: «Aún así, la escritura y el nacimiento de la colección eran sólo causas necesarias, no suficientes, para el nacimiento de una auténtica subjetividad lírica.»

especialmente los que tratan de Lesbia, son una espléndida muestra.

El lector, como hemos dicho, lee secuencialmente los epigramas breves de Catulo. A partir del 70 se encuentra con la idea del matrimonio y con que el amor que reina entre Catulo y Lesbia es comparable al que siente el padre por los miembros masculinos de la familia (72). También observa el tormento interior de Catulo entre la atracción sexual y el desprecio moral por Lesbia (72, 75) o la traslación de los valores de la reciprocidad ciudadana *(officium, bene facere, ingratae menti)* hasta la conciencia del poeta y su conversión en drama interno (75, 76). Este último poema también relaciona *fides* y *pietas*, con la carga religiosa y familiar que llevan, con el amor, y contiene la transmutación de éste en una enfermedad mortal de la que sólo los dioses pueden librar al poeta. Cuando se ha llegado hasta aquí, hasta el formidable poema 76, el lector no sólo recibe la impresión ya comentada de que el poema recoge y amplifica desarrollos esbozados en poemas anteriores (72, 73, 75), sino que también le resulta inevitable establecer una comparación con los polimétricos dedicados a Lesbia. La crítica tradicional de corte biografista (incluidos sus seguidores modernos) daba cuenta de las diferencias pensando que había comenzado una nueva relación amorosa después de la ruptura. La lectura moderna hace hincapié no ya en las diferencias de técnica narrativa a que hemos aludido, sino, sobre todo, en la aparición de un nuevo léxico, unos nuevos valores y, en definitiva, una nueva estética.

La estética y los valores con los que el lector se encuentra desde los primeros epigramas breves se transmite por lo que se ha llamado, al menos desde Ross[206], el léxico de la alianza política. Se trata de un sistema conceptual, organizado en torno a la noción de *amicitia*, cuyo campo de aplicación era la vida pública romana, en el que se ponen de manifiesto los va-

---

206 D. O. Ross, 1969, 80-95. También puede consultarse F. O. Copley, «Emotional conflict and its significance in the Lesbia-Poems of Catullus», *AJP* 70, 1949, 25-26.

lores del pacto entre iguales, con sus obligaciones mutuas de reciprocidad y lealtad, y donde la sanción divina refuerza los componentes profanos de la relación. Es de rigor subrayar la inadecuación de dicho léxico público para expresar contenidos privados, como los amorosos, y la necesidad de entender metafóricamente las expresiones en las que el poeta manifiesta su afecto. «Así, al final, el uso por Catulo de *amicitia* como metáfora de un amor en el que se atiende a los intereses sexuales y emotivos de ambos participantes y en el que respeto y afecto son mutuos desemboca en una aporía, cuya inevitabilidad está codificada en el mismo lenguaje que la funda»[207]. Estos desajustes entre un lenguaje y unos contenidos para los que no había sido diseñado, como es la expresión de un determinado tipo de amor (recíproco, duradero, dotado de la solidez de las relaciones familiares), van acompañados en los epigramas de otros fenómenos que profundizan en la dimensión interior del poeta, a saber, la contradicción entre la atracción carnal y la baja estima moral[208], el desgarro interior, la integridad moral del que se siente justo y fiel a sus pactos, acompañado de la conciencia del que sabe que la suya es una relación ilegal. Pues no se le oculta a nadie, porque se dice explícitamente en los poemas (68, 83), que toda la construcción poética que Catulo realiza posee unas endebles bases factuales y jurídicas dado que técnicamente su relación amorosa con Lesbia puede tipificarse como adulterio[209]. Ahora bien, debemos considerar estas contradicciones como un poderoso generador de poesía. Porque la autorrectitud de Catulo en 76, que algunos juzgan tan insoportable desde el punto de vista moral al ser la manifestación de un adúltero[210], no produciría esos efectos de lectura si no fuera leída desde otros poemas de la colección como 68 y 83. Se trata, por tanto, de un movimiento previsto por el poeta al haber organizado sus poemas

---

[207] P. A. Miller, 1989, 167.

[208] La formulación es de F. O. Copley, 1949, 39.

[209] C. A. Rubino, «The Erotic World of Catullus», *CW* 68, 1975, 291: «Para ser fiel a su esposo poético, ella tiene que ser infiel a su esposo real.»

[210] Cfr. E. Greene, *The Erotics of Domination, Male Desire and the Mistress in Latin Love Poetry*, Baltimore 1998, 14.

como colección, de forma que la lectura de unos desestabilice los presupuestos sobre los que se asientan otros. Decíamos anteriormente que más allá del poema individual, en los intersticios entre poemas, surgía una interioridad verdaderamente lírica[211]. Según ella se podría explicar el poema 76 de Catulo como un intento de acallar precisamente la contradicción entre las pretensiones a la rectitud moral y la realidad legal del adulterio. Cuanto mayores son la inseguridad moral y las dudas, a las que no se permite aflorar, tanto mayor intensidad cobra el conflicto interior del poeta, de una violencia casi insoportable.

La valoración de Catulo como poeta, que se encuentra en numerosos escritos desde los años cincuenta hasta los setenta[212], insiste en esa formulación enriquecedora y única de sentimientos amorosos de la vida privada que se origina a partir del empleo de conceptos inadecuados de la vida pública. También se fija en los efectos de la organización secuencial de los poemas, de la que hemos hablado, para una profundización de la dimensión interior del yo del poeta, que crece hasta dimensiones realmente líricas[213]. Por lo que hace al mundo de las relaciones hombre-mujer, Catulo encabeza un cambio verdaderamente revolucionario. Calificando su relación amorosa con Lesbia como un *foedus amicitiae* (109, 87, 76), con toda la carga que ese concepto tenía en la vida pública, el poeta renuncia a las ventajas que su pertenencia al género masculino le confería y, de algún modo, expone a la vergüenza pública su

---

[211] P. A. Miller, 1989, 136, subraya la importancia de la escritura y del libro de poemas complejo, de múltiples estratos y niveles, para reflejar la subjetividad poética.

[212] A ella contribuye decisivamente Copley, 1949; la obra de Quinn, desde *The Catullan Revolution*, Melbourne 1959 (=1969), hasta su comentario, *Catullus, The Poems*, Londres 1970 (=1973²), o *Catullus. An Interpretation*, Londres 1972. También son dignos de destacar D. O. Ross, *Style and Tradition in Catullus*, Cambridge, Mass. 1969 y, del mismo, *Backgrounds to Augustan Poetry: Gallus, Elegy and Rome*, Cambridge 1975. Muchas de esas ideas se pueden recoger todavía en R. O. A. M. Lyne, *The Latin Love Poets from Catullus to Horace*, Oxford 1980, 21-42.

[213] Aportación en la que insiste la obra de P. A. Miller a la que nos hemos referido varias veces.

masculinidad al tomarse el amor en serio (cosa que no hacían sus pares políticos: del amor no se hablaba) y al entrar en pactos familiares (72) con una mujer[214]. La promoción de Lesbia a la condición de igual implicaba un cambio evidente en los papeles de género hasta entonces vigentes en la sociedad romana.

Sin embargo, debemos insistir en que los poemas se disponen en una colección y que entran en contradicciones los unos con los otros. El mismo Catulo que eleva a Lesbia también la presenta como falsa, infiel e incumplidora de su palabra (70, 72), mientras que él, el poeta que lleva la voz cantante, ha sido justo como amante, fiel a su palabra y cumplidor en todos los aspectos (76). En una inteligente crítica de la literatura sobre esta cuestión, Fitzgerald ha sabido mostrarnos cómo muchos filólogos actuales se comprometen afectivamente en el drama entre Catulo y Lesbia, intentando con sus lecturas comprensivas de la posición de Catulo una especie de compensación por los sinsabores que Lesbia le habría ocasionado al poeta[215]. De esta manera, el campeón de la igualdad es al mismo tiempo campeón de los habituales tópicos misóginos sobre la infidelidad y volubilidad femenina. Esta fuerte objeción nos prepara el camino para las visiones post-estructuralistas, culturalistas y feministas de Catulo, más concretas y menos universalistas y, desde luego, menos complacientes con el poeta otrora calificado de revolucionario.

Siguiendo los numerosos estudios de Wiseman[216], obras recientes como la de Skinner insisten en los orígenes provincia-

---

[214] E. Greene, 1998, 10: «El tipo de vínculo que el locutor describe es uno del que las mujeres estaban ampliamente excluidas. Aquí el emisor subraya que su amor por Lesbia no es el amor ordinario de un hombre por una mujer, sino que tiene más en común con los más profundos vínculos entre hombres. El efecto de tal aseveración sería elevar a Lesbia por encima de la condición ordinaria de la mujer en la medida en que es digna de ser amada como hombre y como mujer.»

[215] W. Fitzgerald, 1995, 24: «La traición e incomprensión de la poesía de Catulo ha sido elaborada críticamente de manera que el lector/crítico se posiciona como quien puede dar al texto y al autor lo que necesitaban, al tiempo que se da un contenido afectivo a la labor de interpretación.»

[216] Desde 1969 en adelante, Wiseman ha sido autor de numerosos estudios sobre la procedencia social de Catulo, que confrontaban su condición social de *eques* provinciano con la mentalidad correspondiente a esos orígenes. Cita-

les y en su cultura italiana (además de romana), para dar cuenta de una mentalidad mucho más conservadora que aquella que encuentra en Roma[217]. Porque en la gran ciudad se hace consciente de que es *sólo* un miembro de la clase ecuestre, *sólo* en apariencia amigo *(amicus)* de los aristócratas, mientras que éstos tejen infinidad de alianzas personales y políticas con la misma facilidad con que las destejen. Lo mismo ocurre con los matrimonios, un instrumento más de estas alianzas. Catulo, así reza la nueva interpretación, busca un sentido fijo en un vocabulario y unos conceptos, como los de la alianza política, que estaban siendo sometidos a incontables abusos por parte de la *nobilitas*[218]. La suya, al aplicarlo a las relaciones amorosas, es una versión más, cuya existencia sirve para dar testimonio de la flexibilidad de un vocabulario multiusos. Más aún, como defienden algunos, a los nobles debió de resultarles un tanto chusca esa personal apropiación de su léxico y sus conceptos que retiraba así de la circulación general un lenguaje cuya máxima virtud era precisamente su carácter colectivo, esto es, lo difundido de su uso. ¿De qué sirve un lenguaje que tiene sentido sólo para uno o muy pocos usuarios? Catulo les roba el lenguaje a los aristócratas para un uso que sólo él entiende: de esa manera se interpreta la revolución desde el drama de la posición[219]. E intenta dar una validez y un carácter fijo a unas palabras de las que ya nadie se fiaba, que significaban una cosa hoy y otra mañana. Ésta es la tesis posmoderna, pendiente más de la degradación general del lenguaje que de otra expresión de lo mismo en términos más positivos, como una muestra de la creatividad del poeta, cuando se considera que la lírica personal surge entre los intersticios de una continua mala apropiación del lenguaje político[220]. En es-

---

mos, entre otros, T. P. Wiseman, *Catullan Questions*, Leicester 1969; *Cinna, the Poet, and Other Roman Essays*, Leicester 1974; *Catullus and his World. A Reappraisal*, Cambridge 1985.

217 M. B. Skinner, 2003, *passim,* elabora la oposición Verona/Roma.

218 M. B. Skinner, 2003, 75; 1989.

219 W. Fitzgerald, 1995, 115, 120 y ss.

220 P. A. Miller, 1989, 154: «Así [...], el significado público de *foedus* reemerge y traiciona la pretensión de Catulo a la pureza ética.» Pero gracias a ese re-

tos tiempos se recalca el carácter conservador y a la postre antifeminista de Catulo.

Conservador, porque no se da cuenta de que instituciones como el matrimonio y la alianza política *(amicitia)* están en crisis en la Roma de la época: él es un inadaptado que se aferra a valores pasados, vigentes quizás sólo en la provincia (que tampoco, véanse sus poemas desde Verona). Su mundo no está a la altura del que se desarrolla en Roma en ese momento. Cree que el vocabulario de la *amicitia* obliga a nobles de clase alta como Clodia, sin darse cuenta de que los *amici inferiores* pueden ser dejados de lado por los ricos sin que éstos tengan el menor inconveniente en hacerlo[221]. El conservadurismo de Catulo choca con las realidades sociales romanas y la degradación del vocabulario que las expresaba.

El colofón de esta tendencia interpretativa lo encontramos en la citada obra de M. B. Skinner. Al final del libro, en un diálogo curioso con su ficticio estudiante de doctorado, la autora, con gran erudición, nos ilustra sobre los Valerio Catulo de Verona en época imperial. Pese a sus reservas irónicas, Skinner defiende[222] que la rama de la familia que se conoce por datos epigráficos y prosopográficos corresponde a los descendientes directos del poeta. Por lo tanto, Catulo se casó y tuvo hijos, continuó su casa y contribuyó a su papel como miembro de la familia identificado con el *mos maiorum*. Ni que decir tiene que tuvo tiempo para hacerlo, por lo que su muerte prematura quizás fue una consecuencia de una interpretación romántica[223] por parte de L. Schwabe, el primero en construir en época moderna la biografía de Catulo. Skinner interpreta su obra como prácticamente terminada: no más calimaqueís-

torno de lo reprimido, a ese «inconsciente político» de los términos, llegaba a notar el lector cuánto habían sufrido muchos de los términos políticos y cómo habían quedado expuestos a determinadas apropiaciones particulares: «Los deslizamientos semióticos engendrados por estas mismas apropiaciones a la vez minaban y creaban el espacio necesario para el nacimiento de la conciencia lírica» (155).

[221] M. B. Skinner, 2003, 91, citando a W. J. Tatum, «Friendship, Politics and Literature in Catullus: Poems 1, 65 and 66, 116», *CQ* 47, 1997, 499.

[222] M. B. Skinner, 2003, 182-183.

[223] *Byrónica*, dice M. B. Skinner en 2003, 183.

mo, sí las obligaciones tradicionales del romano. El libro de Verona, el de los elegíacos, sería así una auténtica despedida de la poesía. Lo demás lo pone la vida. Se casa, tiene hijos, uno de sus descendientes llega a cónsul: extraño destino para alguien a quien no le importaba saber de qué color era César.

El poeta, que ya había sido «censurado» por no estar a la altura de los aristocráticos usos que del vocabulario hacían los miembros femeninos de las clases altas, auténticas princesas que intervenían en política, experimenta también un reproche más general por su modo de representar sus relaciones con una mujer, sin permitirle a ésta expresarse con su propia voz. Pero esto, a su vez, cabe entenderlo de dos maneras. La una se escuda en la superioridad masculina. Catulo traza de Lesbia la imagen que quiere: él es quien construye, habla, juzga a la otra, tiene la última palabra. La otra, más ajustada, cree que en realidad Catulo no da una imagen única de Lesbia en los epigramas. Pues, al descubrirla como Clodia[224], la superioridad de género propia de un poeta varón queda anulada por su inferioridad social, con lo que la impresión que prevalece es la de la incomprensión que el comportamiento de la mujer y el de sus iguales en política genera en él[225]. Se le hace imposible comprender el comportamiento de Lesbia. Muchos de los epigramas constatan esa perplejidad, pues hay mucha distancia entre lo que dice y lo que hace, o entre lo que dice y lo que hay que intepretar[226]. Estamos en aquella parte de las tesis de Skinner que posee un aura un tanto deconstructiva. No sólo fracasa el vocabulario de la alianza política para expresar a Lesbia, sino que la ininteligibilidad se extiende también a la poética calimaquea, a la parte brillante y ligera de Lesbia que la emparentaba con el mundo de los polimétricos[227]. El resultado es esa añoranza final por los valores ennianos y la sugerencia de que Catulo se retira definitivamente a

224 M. B. Skinner, 2003, 82-83, sobre las consecuencias de este descubrimiento para la colección de epigramas.

225 M. B. Skinner, 2003, 95.

226 M. B. Skinner, 2003, 69.

227 M. B. Skinner, 2003, 94-95, 175.

Verona para cumplir con el cometido que le estaba reservado por el *mos maiorum:* engendrar hijos y continuar dando lustre a la familia[228].

Otros epigramas

No todos los dísticos breves de Catulo van dedicados o tratan de Lesbia, sino sólo diecisiete de un total de cuarenta y nueve (incluido 78b). De ellos quince se disponen en la primera mitad (antes del 93), mientras que en la segunda aparecen el 100, 104, 107 y 109. Como ya hemos dicho anteriormente[229], dos de estos epigramas presentan rasgos clausuradores o conclusivos. Lo mismo ocurre con el dedicado a Juvencio, el magnífico 99[230]. Así pues, Catulo era consciente de que en la segunda mitad de los dísticos elegíacos breves debía proporcionar un cierto tipo de conclusión a algunos de sus temas mayores. Pero también tenía conciencia de otras cosas. Decíamos en el Preámbulo a este capítulo que no se deben hacer construcciones esencialistas de un género, sino que debe atenderse a cómo deja el autor trasparecer su visión del género a través de la organización de la colección o los programáticos. Pues bien, con una combinación de un punto de vista lectorial sobre el género («la característica fundamental del epigrama es la brevedad») y uno autorial, construido por el autor Catulo, debemos encarar el hecho de que Catulo presenta en su libro de epigramas nada menos que seis monodísticos. Estudiados excelentemente por O. Weinreich y ahora por M. B. Skinner[231], de los seis monodísticos de Catulo (85, 93, 94, 104, 105, 112) sólo uno, el *Odi et amo,* aparece en la primera parte, y los otros cinco restantes, en la segunda. Y del mismo modo que

---

[228] M. B. Skinner, 2003, 28, 182-183.

[229] Véase la sección titulada «La organización del libro de elegíacos».

[230] M. B. Skinner, 2003, 120-123, hace un espléndido análisis de este epigrama y pone de manifiesto la cantidad de expresiones de otros poemas amatorios que reaparecen en él (122), la presencia de la auto-alusividad (122), y su carácter de clausurador de los poemas de los besos (123).

[231] O. Weinreich, *Die Distichen des Catull,* Tübingen 1926; M. B. Skinner, 2003, 109-114.

Odi et amo debe ser considerado como la condensación más reducida posible de todo el asunto de Lesbia en los epigramas[232], así también hay otros dos de los cinco monodísticos restantes que están en relación argumental entre sí al referirse a Mamurra-Mentula (94, 104). Los otros tres tratan de temas independientes, si bien se disponen por parejas (93 y 94), (104 y 105).

Podríamos extraer del comportamiento de Catulo con los monodísticos varias lecciones:

—Quiere que su brevedad se note, por eso los organiza en dobles parejas: la lucha por la brevedad será siempre una característica del epigrama como género.

—*Odi et amo* representa el tema más grande de los epigramas (Lesbia) y en su formulación más breve. La disposición en ciclos y la apuesta por la secuencialidad no están reñidas con la brevedad. Del mismo modo que en 76 excedió todas las medidas de longitud, en 85, perteneciente al mismo ciclo, se ajusta a los patrones de brevedad.

—La relación cíclica también se hace notar a propósito de Mentula-Mamurra. Dos monodísticos también pueden integrarse en ciclos. El de Mentula, por ejemplo, comienza a partir del 93.

—Por último, hay tres monodísticos, la mitad, que ni se integran en el ciclo de Lesbia, ni en el de Mentula. Son de tema independiente. Muchos epigramas de Catulo también lo son. Los monodísticos no hacen sino confirmar la regla.

Los poemas 93 y 94 unen el tema de los enemigos públicos, ¿qué mayores enemigos públicos que César y Mamurra, como ya se vio en los yambos de 29 y 57? Sorprende ahora la brevedad del ataque y la absoluta desvinculación que existe entre ambos. Diríamos que, de no existir el contexto exterior, nadie establecería vínculos entre 93 y 94 y, de no existir la colección con poemas como 29 y 57, nadie sabría exactamente en qué consisten estos vínculos. Pretendemos decir que estos

---

232 F. O. Copley, 1949, 30-36, lo relaciona con 72 y 75; cfr. también J. K. Newman, 1990, 254-256.

monodísticos difícilmente tienen un lugar mejor que la colección de poemas para su plena efectividad, con lo que añadimos una función distinta a la que ya hubieran podido cumplir al circular oralmente entre los enemigos de César y Mamurra. Más aún, el nombre de *Mentula* (El Picha) parece contener en reserva un juego entre el sentido propio y el figurado de la expresión. Y en efecto, así sucede, Mentula se levanta hasta el monte de las Musas, pero éstas se sirven de una especie de horcas o picas para desalojarlo de las alturas, 105, o *Mentula* se convierte por fin en lo que significa, un gigantesco ariete con el cual, siguiendo el intertexto de Ennio en 115. 8, se amenaza con golpear las murallas.

Esta aparición de Ennio en los dos poemas finales ha sido interpretada por Skinner en la línea que hemos comentado al final de la sección primera, a saber, como una aspiración ética hacia los sólidos valores tradicionales y como un rechazo de las implicaciones de la poética de Calímaco[233]. Frente a unas tesis tan coherentemente perseguidas por Skinner a todo lo largo de su análisis del libro de los elegíacos, nuestras observaciones sólo pueden parecer de detalle y anecdóticas. Como todo el mundo, partimos de la presencia de Ennio en los dos poemas finales y del hecho de que un giro enniano, como es la elisión de la -s «que ahora evitan los *poetae novi*», aparezca en el último poema dedicado a Gelio: *tu dabi' supplicium*. En el 116 se da a entender que Gelio tiene ciertas aficiones a Calímaco —¿se pretendía sanar el ennianismo de Gelio con Calímaco?—, mientras que en 115 es *Mentula* el que es caracterizado por un verso enniano. Ahora bien, si se recuerda 104, *Mentula* ha intentado ascender a los ennianos *scopula Musarum*. ¿Cabe pensar que *Mentula* era un poeta de obediencia enniana? ¿Qué significaba esto para Catulo? Mamurra, un *eruditulus* que compartía con César el lecho —*uno in lecticulo erudituli ambo*, 57. 7— figura por primera vez en los epigramas después del dedicado a César, 93, y tiene el ciclo de poemas, 104, 114, 115, más extenso de la segunda parte de los epigramas, la que comienza en 93. Pues bien, en esa parte del

---

[233] Véase M. B. Skinner y nuestra anterior sección del presente apartado.

libro tienen un lugar destacado los poemas a Cinna, 95, y a Calvo, 96, que hablan de poesía, especialmente el primero, donde se fijan las líneas más concluyentes de lo que significa épica de tipo calimaqueo, como es la mitológica de Cinna, y épica histórica y cíclica, de tipo enniano, como son los *Annales* de Volusio. ¿Tiene algún sentido yuxtaponer, no ya a César y Mamurra en 93 y 94, sino a Mamurra, el futuro aspirante a la emimencia de las Musas, 104, y a Cinna, 95? César, Mamurra, las musas y la alusión a Ennio que el nombre de *Mentula* proporciona están en una serie opuesta a Cinna y a Calímaco. Quizás la poesía de Mamurra también era histórica, de tipo cíclico, dedicada a hazañas idénticas o parecidas a las de César. Su imperialismo, ejemplificado en las desmesuradas extensiones de sus gastos, también se extendería a su concepción de la épica: no cabía mayor contraste con la *tenuitas* de Cinna que Catulo propiciaba. De esta manera, nuestras conclusiones terminan remachando la alianza de Catulo con la estética calimaquea y, más que una alianza con una poética de tipo enniano, parecen indicar un rechazo, en la línea del 95 dedicado a Cinna. El contraste con las tesis de Skinner resulta evidente.

No parece completamente impremeditado que el último poema de todos los epigramas retome, por un lado, la cuestión de los epigramas sobre literatura que se acumulan en la segunda mitad (95, 96, 104) o las alusiones ennianas (115), y, por otro, la de los ataques a Gelio, cuyos cuatro poemas 88-91 sobresalen de manera prominente en los epigramas. Allí se recogen los temas del incesto y de la autofelación, con lo que supone de destrucción de los vínculos familiares que tanta importancia cobran en la imaginación amorosa de Catulo. También se recogen los temas de la mezcla indiferenciada y del cuerpo grotesco (delgadez, confusión de todos los vínculos, autofelación de Gelio, exotismo del mago), por no hablar del tema de Lesbia, relacionado en este caso con la amistad y las relaciones familiares traicionadas. Así las cosas, ¿no parece un tanto irónico utilizar en la mayor parte del poema que forma la conclusión, 116. 1-6, la idea de que tratará de evitar los dardos de Gelio, enviándole poemas de Calímaco? Como en tantas otras ocasiones en las piezas de crítica literaria, Catulo amena-

za con hacer, vv. 7-8, lo que en realidad ya ha hecho en sus poemas 88-91, a saber, vengarse literariamente y castigar a Gelio.

Dicho todo esto, volvamos por última vez a las tesis de Skinner. Reconocemos con ella que la técnica de muchos de los dísticos breves es anticalimaquea, y le recordamos que varios epigramas de excelente factura como 84, 86 o 99 pueden pasar como neotéricos, cuestión que a ella misma no se le escapa a propósito de 86 y 99. Aparte de ellos, el 95, pese a sus esfuerzos interpretativos en otra dirección, es el mejor ejemplo de *expresa* alianza con la estética del batíada con que contamos en los epigramas. Una colección de poemas breves, que cuenta, por ejemplo, con varios monodísticos, no puede ser planeada en su integridad al servicio de mensajes tan unívocos y coherentes como el que Skinner plantea. Siempre puede haber poemas que se contrapongan a la dirección dominante, otros que sean tan individuales que no encajen en ninguna, en fin, otros tan experimentales que sus hallazgos no puedan ser explorados ulteriormente. Hay una estructuración y una cierta dirección en el libro a las que contribuye especialmente el tema de Lesbia, pero de la misma manera que la consideración de la mujer no es unívoca, también hallamos fuera de esa temática numerosos poemas que se sustraen a diseños coherentes.

7. Un Catulo actual

El presente capítulo no se dedicará a hacer balance de las interpretaciones teóricas de la obra de Catulo que se han producido en los años ochenta y noventa, sino que tiene la pretensión de rastrear el impacto que los nuevos descubrimientos sobre sexualidad, estatus político y social, cuestiones de género, etc., han producido en la crítica catuliana, sin apartarse del material que nos proporcionan los comentarios. No dejará de observarse la huella que han dejado las investigacio-

---

[234] M. Foucault, *Historia de la Sexualidad*, 2. *El uso de los placeres*, México 1986 (=Madrid 1998[12]); P. Veyne, *La elegía erótica romana, el amor, la poesía y el Occi-*

nes de Foucault sobre la sexualidad antigua. El lector puede contar con que no nos son ajenos los trabajos generales de Foucault, Veyne o Habinek sobre sexualidad[234], o los más específicos sobre Catulo de Wiseman, Skinner, Fitzgerald, Greene, Konstan[235], etc., como por otro lado ha podido comprobar a lo largo de los comentarios. Hacemos estas referencias así, globalmente, para evitarnos labor de referir a sus libros o artículos cada una de nuestras afirmaciones concretas, casi siempre derivadas de ellos. Y en cuanto a la forma del capítulo, tampoco cabe esperar algo sistemático. Partimos de observaciones sobre los primeros poemas, con excepción del 11, recalamos en el importante 16, y finalmente hacemos algunas observaciones sobre la «desaparición del autor» y las interpretaciones «unitarias» de la colección, el amor de Catulo y Lesbia, etc. Procedemos un poco a saltos y por fragmentos, prolongando la función del comentarista. Sin embargo, aun no siendo totalmente sistemáticos, se observará mucha mayor ligazón conceptual que en los comentarios aislados. Ello es debido a que, en cierto modo, realizamos una especie de diálogo hermenéutico con posiciones que estudian a Catulo más desde su repercusión en el pensamiento o en la cultura que en la poesía, mientras que nosotros nunca nos desprendemos de una concepción histórico-literaria del autor, que reafirmamos de diferentes maneras pero siempre en el mismo sentido. Las visiones de los otros no son por lo general estético-valorativas, ni pretenden reproducir las circunstancias de la producción y recepción originales, sino que, en ocasiones, critican la ideología del autor desde posiciones críticas actuales, que no podían existir en su época. Por eso las exponemos unas veces

---

dente, México 1991, especialmente 95-122; Th. Habinek, «The invention of sexuality in the world-city of Rome», en Th. Habinek y A. Schiesaro, *The Roman Cultural Revolution*, Cambridge 1997, 23-42.

235 M. B. Skinner, «Parasites and Strange Bedfellows: A Study in Catullus' Political Imagery», *Ramus* 8, 1979, 137-152; «Pretty Lesbius», *TAPA* 112, 1982, 197-208; «Ut decuit cinaediorem», *Helios* 16, 1989, 7-23; T. P. Wiseman, 1985; W. Fitzgerald, 1995; E. Greene, 1998; D. Konstan, «Self, sex and Empire in Catullus: The construction of a decentered identity», en V. Bécares, F. Pordomingo, R. Cortés y J. C. Fernández Corte (eds.), *La intertextualidad en las literaturas griega y latina*, Madrid-Salamanca 2000, 213-231.

procurando resaltar su originalidad, y en otras nos confrontamos con ellas desde una concepción digamos literaturista que nunca muestra indiferencia hacia la forma del libro o de los poemas.

Sexualidad y estatus

El apartado «Ordenar el libro» ha permitido observar que en los once primeros poemas de la colección Catulo se presenta como amante (5, 7, 8), como poeta (6) y como ciudadano (10, 11). En los comentarios individuales se ha hecho referencia al modo en que su concepción del amor y de la sexualidad chocaba con las ideas vigentes en su mundo. Tradicionalmente han recibido mayor atención las facetas de poeta y amante, sin duda por un enfoque literario del asunto: Catulo es un representante de la literatura amorosa. Pero desde la perspectiva de los estudios culturales se ha puesto de manifiesto que amor y sexualidad se subordinan en la escala de valores a las categorías ciudadanas. Al implicar, en efecto, la relación erótica una relación con el otro, el género y el estatuto socio-jurídico del otro participante en la relación tienen una importancia notoria. Importa si los amores son con hombres o mujeres, con jóvenes o viejos, con libres o esclavos, con libres casados o solteros, con ciudadanos de clase alta, media o baja. Los abundantes estudios que, en la estela de Foucault, se han realizado sobre la sexualidad en el mundo antiguo han permitido «encajar» las cuestiones sexuales en las categorías ciudadanas —políticas— que acabamos de enumerar. No existe una moral sexual universal, sino que el calificativo ético de una acción está en función del estatuto jurídico que se tenga. Libres, libertos o esclavos derivan su ética de su condición social, como expresa con agudeza un declamador en una controversia de Séneca el Viejo: Sen., *Contro.* 4. pr. 10: «Impudicitia in ingenuo crimen est, in servo necessitas, in liberto officium.» Se podría glosar la frase diciendo que un atentado contra la integridad sexual de una persona libre merece ser denunciado como delito, mientras que la misma acción es una necesidad a la que está obligado un esclavo y un deber para un liberto, pues debe corresponder a los favores recibidos.

En el libro de Catulo se hace muy factible observar que el emisor que habla en los poemas mezcla su condición de poeta (1, 6) con la de viajero (4) y amante (5, 7, 8) en los ocho poemas iniciales, y se dedica en los poemas 9-11 a precisar con toda claridad su estatus socio-jurídico: es de clase alta, como mínimo caballero, porque acompaña, bien por negocios, política o ambos, a los pretores de la administración romana en su viaje a las provincias. Su posición elevada, pero subordinada al fin y al cabo, le hace apto para sufrir vejaciones políticas de un pretor que son expresadas en términos sexuales, el pretor es un *irrumator* (10. 12). Él, a su vez, es un amante que da a su amada un pseudónimo griego lleno de *glamour*, pero que se apresura a calificar en 6 y 10 como prostitutas a las enamoradas de sus amigos. Esto implica que ellas, sean libres o esclavas, ejercen una profesión infamante, mientras que ellos, en principio, no sólo no contravienen ley alguna, sino que tampoco están fuera del ideal social de masculinidad que se exige para los varones de clase alta. El amor físico no está sometido en la Antigüedad a ninguna interdicción de tipo religioso o moral, sino únicamente natural. Foucault ha mostrado que debe regularse como debe cuidarse la higiene corporal o el régimen alimentario. Como exigencia de la naturaleza debe satisfacerse, incluso saciarse, pero uno no puede estar siempre entregado a él, no es una ocupación digna de ser ejercida con dedicación total. En el caso de que se incurra en excesos —que dure más allá de la juventud o, incluso, dentro de esa misma edad, si ocupa demasiado tiempo— puede empezar a ser algo peligroso, porque demuestra que los jóvenes carecen de autocontrol y autodominio y son incapaces de comprender que el servicio al Estado y a la política exige reservar las demás cosas para su oportunidad o su momento.

Por eso es un escándalo la manifestación programática de Catulo, *Viuamus, mea Lesbia, atque amemus.* Equivale a erigir el amor en programa único para la vida, en el mejor tipo de vida, en contraposición a la ciudadana, al *mos maiorum,* de cuya salvaguarda se ocupan los viejos. El amor debe ejercerse con moderación *(modus,* para emplear un término caro a Horacio). Catulo, con su programa de besos, no sólo parece prolongar

los excesos y los momentos que son aptos para el amor, sino que transgrede otra costumbre —obligación— para todo ciudadano consciente de su masculinidad, a saber, desempeñar un papel activo. Señala Foucault en el apartado de la ontología de la sexualidad antigua que el amante, aparte de la prohibición de incurrir en excesos[236], tiene la obligación de mostrarse activo[237]: «El exceso y la pasividad son, para un hombre, las dos formas mayores de la inmoralidad en la práctica de los *aphrodisia*»[238]. Y Catulo en 5 y 7 se muestra doblemente pasivo: se dedica a los besos, una cuestión claramente accesoria, pues no llega a las últimas consecuencias, *futuere;* y se dedica a pedirlos, no a tomarlos, como corresponde a un *vir* activo que ejerza el papel reservado a los hombres en esa sociedad.

El poema que viene a continuación de los de los besos se presta perfectamente a comentario en términos de Foucault: «Para constituirse como sujeto virtuoso y temperante en el uso que hace de los placeres, el individuo debe instaurar una relación consigo mismo que pertenece al tipo "dominación-obediencia", "mando-sumisión", "señorío-docilidad" (y no, como será el caso en la espiritualidad cristiana, una relación del tipo "elucidación-renuncia", "desciframiento-purificación"). Es lo que podríamos llamar la estructura "heautocrática" del sujeto en la práctica moral de los placeres»[239].

---

[236] M. Foucault, 1986 (=1998[12]), 43: «Esta dinámica llega a analizarse según dos grandes variables. Una de ellas es cuantitativa; concierne al grado de actividad que expresan el número y la frecuencia de los actos... [...]. «La separación está entre el menos y el más: moderación o incontinencia.»

[237] Hay otro exceso que se puede comentar, el que afecta a la variable de la «función» o la «polaridad». M. Foucault, 1986 (=1998[12]), 46: «Pero más generalmente, pasa más bien entre lo que podríamos llamar los "actores activos" de la escena de los placeres y los "actores pasivos": por un lado, los que son sujetos de la actividad sexual (y que tienen cierta dificultad en ejercerla de manera mesurada y oportuna) y, por el otro, aquellos que son compañeros-objetos, los comparsas sobre los que y con quienes se ejerce. Por supuesto los primeros son los hombres, pero más precisamente son los hombres adultos y libres; los segundos, desde luego, comprenden a las mujeres, pero ellas sólo figuran como uno de los elementos de un conjunto más amplio al que se hace referencia a veces con la designación de los objetos de placer posibles: "las mujeres, los muchachos, los esclavos".»

[238] M. Foucault, 1986 (=1998[12]), 47.

[239] M. Foucault, 1986 (=1998[12]), 69.

El poema 8 se ha presentado siempre como un monólogo dramático donde dos instancias de la conciencia de Catulo —un Superego y un Id en términos freudianos, la voz de la Conciencia opuesta a la del Deseo— tratan de imponerse la una a la otra. Un Catulo *miser* al que se le pide que deje de hacer tonterías *desinas ineptire* es caracterizado sobre todo por su *impotentia*, que traducido a términos foucaultianos supondría falta de *enkrateia* o dominio de sí[240]. Se puede notar perfectamente el agonismo del poema 8, el esfuerzo que el Catulo poeta realiza sobre el amante; observado de cerca, en el amante cabe destacar la inoportunidad, su falta de adaptación al momento. En un momento determinado, *quondam,* sí que estaba adaptado y era oportuno, sí aprovechaba Catulo su *eukairía*, pero *nunc*, *ahora*, ya no es el momento, y él tiene que saber dominarse. Parece que tanto 5-7 como 8 son comentarios transgresivos de la práctica ortodoxa que Foucault comenta: 5, con *amare*, rebasa la oportunidad del momento y lo extiende a la vida entera; 5 y 7 plantean un Catulo pasivo, por pedir besos, y excesivo, por pedir miles, en tanto que 8 lo muestra miserable e incapaz de dominarse por prolongar, fuera de momento, lo que quizás fue aceptable, pero ya no lo es. Falta de *enkrateia*, eso es lo que significa *obdura.*

Pasemos a otro importante poema, el 10:

Mi buen amigo Varo desde el foro,
donde yo me encontraba haciendo nada,
me llevó a conocer a su amor nuevo,
una putilla, o eso parecía
a simple vista, no completamente
desprovista de gracia o de atractivo.
Una vez en su casa, nos pusimos
a hablar de varios temas, entre ellos
qué pasaba en Bitinia, cómo iba,
y si conseguí allí hacer dinero.

---

240 M. Foucault, 1986 (=1998[12]), 63: «En todo caso, el término *enkrateia* en el vocabulario clásico parece referirse en general a la dinámica de un dominio de uno mismo por sí mismo y al esfuerzo que requiere.»

Respondí la verdad, que ni siquiera
los pretores, y menos sus amigos,
traían más perfume en la cabeza,
y sobre todo aquellos que tenían
un pretor maricón, al que su séquito
se la suda. «Muy bien» —me respondieron—
«pero te habrás al menos agenciado,
lo propio de esa tierra, portadores
de tu litera». Yo dije, por dármelas
delante de la chica, de ser alguien
con fortuna: «pues no me fue tan mal
que no lograse, aunque me tocó
una provincia pésima, ocho hombres
bien plantados». (De hecho no tenía
ni uno solo ni aquí ni allá capaz
de echarse al cuello ni la pata rota
de un camastro inservible.) Entonces ella
—al fin y al cabo puta y más que puta—
me dice: «por favor, Catulo mío,
préstamelos un rato, sólo quiero
que me lleven al templo de Serapis.»
«Un momento», le dije a la tipeja,
«acabo de decir que los tenía,
pero me confundí. Mi compañero
Cayo Cinna, ese fue quien los compró.
Aunque qué más me da, suyos o míos.
Como si fueran de mi propiedad
los uso. Pero tú eres una tía
aburrida y pesada, y no hay manera
de que a tu lado se divierta uno».

Hay dos afirmaciones de dos estudiosos de la sexualidad antigua muy adecuadas para entender el significado cultural del poema 10. La primera pertenece a Foucault y la segunda a C. A. Williams. Comienza Foucault por sentar el principio «del isomorfismo entre relación sexual y relación social» o lo que es lo mismo, «las prácticas del placer se reflexionan a través de las mismas categorías que el campo de las rivalidades y de las jerarquías sociales»[241]. Hay un papel al que se valora

[241] M. Foucault, 1986 (=1998[12]), 198.

con derecho pleno: «es el que consiste en ser activo, en dominar, en penetrar y en ejercer así su superioridad»[242]. Y, en el campo más específico de los peligros que acechan al mantenimiento de una reputación de virilidad en la sociedad romana, remacha C. Williams: «La masculinidad es un estatus que se alcanza [...] Los chicos deben hacerse a sí mismos hombres, mientras que las chicas se convierten (automáticamente) en mujeres. Hay constantes luchas no sólo para alcanzar la masculinidad —piénsese en los dolorosos y desafiantes ritos de paso por medio de los cuales los chicos se hacen hombres—, sino para mantener el propio estatus. Amenazas se esconden en cualquier sitio, y un hombre puede fácilmente deslizarse y caer. Y de acuerdo con esta ineluctable lógica binaria del sistema, está, en esos casos, comportándose como una mujer...»[243].

El poema 10[244], véase el comentario, es el primero cuya escena se coloca inequívocamente en la ciudad de Roma, donde un amigo conduce a Catulo desde el foro, el espacio político por excelencia, a los terrenos de una prostituta, «no desprovista de gracia ni de encanto». Los valores apreciados por los neotéricos se afirman en un espacio alternativo al de la gran política y se descubren en una inferior social, pues decir de alguien que es una prostituta, significa clasificarla —a modo de censura previa— en una posición social infamante. Lo curioso del asunto es que en la conversación reaparecen los temas político-imperiales y Catulo se ve obligado a confesar su posición de subordinado político-sexual (aquí aparece el isomorfismo de las categorías de que habla Foucault) a un pretor que ejerció con respecto al poeta el papel de *irrumator*. La humillación política, la no consecución de sus fines político-económicos es sentida como un menoscabo a su virili-

[242] M. Foucault, 1986 (=1998[12]), 198.
[243] C. A. Williams, *Roman Homosexuality*, Oxford 1999, 141.
[244] De este poema ofrecemos otro análisis, desde el punto de vista de la estructura y su relación con la posición, en el apartado 3. Allí destacamos cómo un final fallido desde el punto de vista de la historia puede ser significativo para descubrir la posición social implícita en la estructura enunciativa del poema.

dad y la forma de expresar la vejación es hablar de haber sido *irrumatus*.

La capacidad envolvente de las categorías políticas no se detiene aquí. Catulo se muestra locuaz, ingenioso y brillante con la chica y logra colocarle una anécdota con la que pretende compensar el mal papel antes representado. La poesía verbal del urbano Catulo actúa como compensación-sublimación de la desdichada experiencia político-sexual sufrida. Pero no contaba con la muchacha. La joven no se deja encandilar por la anécdota de la litera y saca unas consecuencias prácticas que dejan al descubierto la impostura de Catulo, lo que determina que el poeta califique el comportamiento de la prostituta como propio de un *cinaedus*, el grado más bajo de la falta de virilidad que en Roma se conoce. En realidad, tras la humillación sufrida en su hombría, ahora Catulo ha vuelto a ser humillado en su ingenio. Tan en lo vivo siente que le han rebajado a la más baja de las posiciones sexuales romanas, la del pasivo por excelencia, que proyecta su situación sobre la muchacha dándole el calificativo que expresaba cómo debía sentirse él mismo. En vez de reconocer que lo han convertido en sexualmente pasivo e inferior por segunda vez, una en el dominio de la política y otra en el dominio del ingenio, Catulo reacciona desplazando sobre el otro el insulto que se estaba dirigiendo a sí mismo. Ahora ya también vemos que las inferioridades, incluso en el dominio de la estética verbal que el poeta tanto apreciaba, también se expresan en categorías sexuales: el que está debajo, está debajo en todo. Sólo le queda concluir el poema. Y Catulo, al no saber replicarle a la muchacha en el dominio de la *sal* y el *lepos,* reacciona invirtiendo los calificativos del principio: en realidad no tiene gracia ni encanto, es una *insulsa* e *invenusta.*

Catulo ha retratado sus relaciones estéticas con una inferior tanto por su estatuto genérico (mujer) como por el social (prostituta) y ha pretendido que se trasladara al campo de la estética la superioridad social que él tenía en los otros aspectos. Así, de la misma manera que su estatuto de hombre se vio amenazado por la actuación política humilladora del pretor, ahora también pretende hacer valer ese mismo estatuto incluso en terrenos tan alejados como la gracia y el encanto.

Lo consigue sólo a medias. Catulo el personaje sale malparado, pues no juega limpio, esto es, a base del solo ingenio, con la mujer, sino que necesita de la posición social. Hay que suponer que Catulo el narrador supo ver con más o menos claridad que no siempre se recubren las superioridades de estatus y las estéticas. O no hay por qué suponerlo. En la actualidad ya ha desaparecido la superioridad de estatus que condenaba a la mujer a la inferioridad estética o ideológica, por lo que se pueden hacer contra Catulo lecturas oposicionales que, como la de Skinner[245], desvelen lo que Catulo el poeta expuso *malgré lui*. La recepción del poema, atenta a las cuestiones de género, desvela que en la Antigüedad la *urbanitas* también mezclaba, bajo apariencias estéticas, cuestiones de clase y género.

Sexualidad y estética

16

Por culo os voy a dar y por la boca,
Aurelio maricón, y puto Furio,
que a mí me habéis juzgado por mis versos:
porque ellos son eróticos, yo impúdico.
Casto tiene que ser el buen poeta
en su persona, pero para nada
en sus versos, que tienen sal y gracia
si son eróticos y poco púdicos
y pueden excitar lo que les pica
no digo ya a chavales, sino a tíos
peludos que no pueden con sus músculos.
Y porque habéis leído «muchos miles
de besos» ¿me juzgáis poco hombre?
Por culo os voy a dar y por la boca.

A la manera de un performativo, realiza poéticamente, mientras se lee, las cosas que amenaza con realizar más tarde,

[245] M. B. Skinner, «Ut decuit cinaediorem», *Helios* 16, 1989, 7-23.

más allá de la lectura. ¿Qué es lo que consigue? Humillar, mediante una pública penetración simbólica, a Furio y Aurelio. ¿Por qué simbólica? El poema tiene dos cabos, inicial y final, idénticos, se trata de un poema capicúa o de una estructura en anillo, donde la repetición de un mismo verso es el más seguro vehículo para exponer sus diferencias. Catulo se representa como un macho romano, esos que hacen recaer su honor en desempeñar un papel activo en el acto sexual, un papel priápico, penetrador, y las víctimas son, en una metaforización sexual de las relaciones políticas y sociales, todos los ciudadanos o no ciudadanos que, de alguna manera, no están a la altura del ciudadano varón de clase alta: mujeres, ciudadanos de las otras clases, extranjeros, esclavos. Todos son reducidos a la categoría de pasivos y dominados, tanto en el acto sexual como en la jerarquía política. Pues bien, Furio y Aurelio son amenazados con su sumisión al miembro viril de Príapo-Catulo porque han realizado una ofensa. Las ofensas a la virilidad se cobraban en el mismo terreno.

¿En qué consiste la ofensa? Bien leído el poema, apenas habría razones para que el ciudadano Catulo se sintiera inquietado en sus propiedades sexuales, porque no han sido ni su familia directa ni sus esclavos los atacados sexualmente por otros. Pero es su fama la que se ve amenazada. Los ciudadanos viven en una sociedad donde el honor, la vergüenza, que se apoyan en nociones como *pudicitia*, etc., descansan menos en la actividad propia que en la consideración de los demás. Algo ha hecho Catulo que ha empañado su buena fama. Pero esta actividad (o este fallo) no pertenece al repertorio de las acciones habituales reprochables en un ciudadano, como las realizadas por ejemplo por Celio, sino que lo que le ha hecho incurrir en el deshonor ha sido la escritura. Catulo ha escrito versos *molliculi* et *parum pudici* y Furio y Aurelio, de una manera natural, han atribuido a la vida del personaje las características de los versos. Nos hallamos ante un caso, el primero, en que Catulo habla de la recepción de sus poemas anteriores. Los poemas de los besos le granjean la calificación de *male mas*, de poco macho. Lo que sabemos ahora, después de las incursiones de Foucault por la sexualidad antigua y la infinidad de trabajos hechos en su estela, es que Catulo se ha

mostrado poco viril por pedir besos, en lugar de adelantarse él a tomarlos, y por contentarse sólo con besos —hasta un número infinito— sin pasar a las actividades esperables de un *vir:* ser activo en el amor: *futuere, pedicare* o *irrumare,* según los casos. Furio y Aurelio han hecho una mala lectura en opinión de Catulo, pero, en cualquier caso, son culpables de haber hecho lo mismo que muchos lectores de la época. Sin distinguir entre un Catulo real y un Catulo personaje poético, se han lanzado a atribuirle al ciudadano comportamientos incompatibles con el ideal de virilidad de entonces: del amor no se habla porque no es actividad importante ni digna de un ciudadano, a una mujer no se le ruega, y, en caso de hacerlo, no se le piden besos, la desmesura y el exceso no son buenos en los placeres físicos y, menos todavía, cuando se envuelven en una exhibición pública de debilidad[246]. La mujer, como en el poema 8, no debe ser nunca la que guíe las relaciones *(quo puella ducebat)* ni se le deben hacer peticiones en contra de su voluntad *(nec rogabit invitam)*: el *vir* no debe comprometer nunca su posición de control. Cuando algo se termina, el hombre debe reaccionar virilmente: *Vale puella, iam Catullus obdurat.*

Que la poesía amorosa previa de Catulo haya sido considerada por los antiguos como una especie de contraideal de la virilidad les resulta verdaderamente sorprendente a numerosos investigadores actuales, los cuales, sin duda sexualmente estimulados por Catulo 5, han considerado muy seriamente la posibilidad de que el poema 16 no se refiriera a los besos a Lesbia para descalificar al poeta, sino a los que vienen después —48 y 99—, o, en todo caso, a los amores con el muchacho Juvencio de 15. Con ello quedaría equiparada su concepción de la masculinidad y la antigua: los besos a Juvencio explicarían que se considerase a Catulo un *male vir.* (Según algunas, no todas las posiciones actuales, resultaría hoy políticamente incorrecto atacar a un Catulo homosexual, en caso

[246] C. A. Williams, 1999, 149: «No son afeminados por penetrar o ser penetrados por otros, o por ambas cosas. Son afeminados por su real desconsideración de las normas de comportamiento.»

de que las categorías de homo- y heterosexualidad hubieran estado vigentes —que no lo estaban—[247] en la Antigüedad clásica. Si la sexualidad se definiera, como actualmente, por el objeto —del mismo, de distinto sexo— los calificativos de poco hombre dirigidos a Catulo por sus amores a Juvencio encajarían con una cierta mentalidad sexualmente conservadora de las sociedades occidentales europeas de hace un cuarto de siglo o más. Las mismas que, por un desmesurado pudor de lenguaje, mutilaron el poema 16 o lo glosaron en vez de traducirlo: «Os daré pruebas de mi virilidad.» La filología no se comporta científicamente cuando habla del amor o de la sexualidad, sino que los prejuicios ideológicos rezuman en los comentarios de cada filólogo. No se ve el poema 16 de la misma manera en la Prusia de los años veinte que en ciertos medios de la California de los noventa. Esta movilidad interpretativa de los poemas en su recepción actual no hace sino confirmar las dificultades interpretativas que provocaron en su horizonte de expectativas iniciales. Catulo intenta distinguir la *persona poetica* de la persona civil y pide para la primera una serie de franquicias, una especie de derecho de extraterritorialidad, una capacidad para esquivar las exigencias que acarrea ser personaje público. Que la cuestión encierra un punto clave en la interpretación de los poemas en primera persona lo muestra el destierro de Ovidio. Toda la *Triste II,* dirigida a Augusto, intenta separar una vida civil impecable, que no incurría en ninguna censura, y unos versos estimulantes: *vita verecunda est, musa iocosa mea.* Luego la interpretación de Furio y Aurelio comete en el terreno sexual el mismo error que los positivistas del XIX en el biográfico: los lances de los poemas deben de corresponderse con «hechos reales» y es posible alcanzar los segundos a través de los primeros.)

Pero veamos más de cerca las cosas. Sabemos la noble máxima estoica de que el estilo es el hombre, de que, así vives,

---

[247] Cfr. H. N. Parker, «The Theratogenic Grid», en J. P. Hallet y M. B. Skinner (eds.), *Roman Sexualities,* Princeton 1997, 55: nota 1 de nuestro comentario a 16.

así escribes, de manera que la escritura se convierte en una especie de notario de la vida: *talis oratio qualis vita.* Y los poetas, por lo general, no eran modelos cívicamente recomendables. Se trataba, en su mayoría, de libertos griegos que recibían dinero de una u otra forma por ejercer su actividad, pues eran clientes de miembros de la nobleza. También proporcionaban, en calidad de autores de dramas —comedias y mimos— textos o libretos que esos ciudadanos de ínfima consideración, que eran los actores, representaban. Se movían en simposios, lugares de música y danza, ocupaciones alejadas de lo público, y por ello no se granjeaban buena fama (recuérdense las dificultades que Cicerón tuvo para liberar a Celio, pretendiendo que sólo era una especie de *male vir* a «tiempo parcial»), puesto que se codeaban con músicos, actores y actrices, prostitutos y prostitutas, en una palabra, gentes de profesiones infamantes[248]. ¿Qué interés tenía entonces Catulo en reivindicar *poetae pii,* que cumplieran con las normas de su profesión, y versos sexualmente estimulantes, como no fuera un claro interés provocador? Catulo está obsesionado a lo largo de su poesía con definir normas de interpretación —bien sea social *(urbanitas)* o socioliteraria *(sal, lepos)*—, por lo que hace una y otra vez polémicas manifestaciones de poética, en las que obliga a distinguir entre personas encantadoras en su vida e insoportables en sus versos (Sufeno en 22). Él tiene muy claro que vida y versos no son la misma cosa y sabe que se les puede permitir a los segundos cosas que serían impensables en la primera. Los buenos versos tienen que tener y ser lo que una persona no está obligada a ser, es decir, tienen que traspasar las barreras del afeminamiento, de cualquier acusación de pasividad.

Pero los versos, a su manera, también tienen que ser activos:

---

248 C. A. Williams, 1999, 139: «One form of civilized luxury at Rome that seems to have drawn especially vigorous accusations of effeminacy was the performing arts. Actors, singers, dancers —especially those who played women's roles— were liable to slurs of effeminacy, and indeed the entire enterprise could be described as enervated, weak, soft and unmanly.»

amat qui scribet, pedicatur qui leget,
qui opscultat prurit, paticus est que praeterit.
Ursi me comedant, et ego verpam qui lego *(CIL* 4. 2360).

Transliterando la inscripción a un registro más literario estos enunciados sonarían así:

Amat qui scribit, pedicatur qui legit
qui auscultat prurit, pathicus est qui praeterit.
Ursi me comedant et ego verpam qui lego.

El que escribe folla, al que lee le dan por culo,
el que escucha se calienta, el que pasa de largo es un pasivo.
Los osos me coman, y yo (que estoy leyendo) me como una polla.

Los versos deben excitar a los muchachos y a los mayores, cumpliendo así las dos funciones: pasivos por el mundo que reflejan, pasivos semánticamente, pero activos en su relación con el lector, pragmáticamente activos, pues a él le obligan a someterse al *auctor* a medida que lee, a seguirlo, a ir detrás. Esa nueva dimensión descubierta para los versos, de pasividad y actividad se vuelve a replantear en el otro cabo del poema, el de abajo. Los miles de besos leídos por vosotros pasivamente, que yo activamente escribí para mi personaje pasivo, pues resultaba pasivo al pedirlos, no deben induciros a pensar que soy poco macho.

Primero, al representarme como pasivo, no os creáis que la vida y los versos son lo mismo: ese que está ahí soy yo como personaje literario, no como personaje civil. Así que, por si acaso, os daré por el culo y os la daré a mamar. ¿Quién? ¿El personaje representado, un besador sin remedio, un pasivo? ¿O mejor el poeta, un activo que os obliga a leer-mamar, a chupársela en cuanto poeta? Furio y Aurelio se encuentran en el siguiente dilema: si creen en la literalidad de los enunciados poéticos, Catulo cumplirá su amenaza y serán realmente penetrados; si, gracias a una lectura atenta del poema de Catulo se dejan convencer por él, entonces tendrán que cambiar sus posiciones estéticas y aprenderán a leer de manera no literal: pueden respirar con alivio, no serán penetrados, el último verso no es igual que el primero.

Pero hay una segunda inscripción: *qui lego, felo, sugat qui legit* (Diehl 582-*CIL* 4. 2360)[249], o, lo que es lo mismo, *yo que leo, mamo; quien lee, chupa.* El acto físico de leer, con la boca, los labios, etc., en voz alta, era asimilado a chupar o a mamar. Y, naturalmente, este acto natural inocente en los niños era retorcido en un sentido obsceno. Pero una vez que leer = chupar = mamarla convierte a uno en un *pathicus* o un *cinaedus* que acostumbra a hacer felaciones, inmediatamente la valencia valorativa básica asociada a esta actividad se pone en marcha, por lo que *lector* = *fellator* = pasivo, y, por consiguiente, *scriptor* = *irrumator,* esto es, activo. Escribir, ser autor de un libro denota prioridad y actividad, mientras que leer es un acto secundario, inducido y pasivo. Ahora bien, no perdamos de vista que es el movimiento de los labios en la lectura el que induce a comparar las dos acciones.

La actividad sexual como metáfora también tiene sus defectos cuando pretende ser aplicada, con todas sus consecuencias, a la estética y a la literatura. Las categorías político-ciudadanas simplifican la libertad del acto sexual al reducirlo al seco binomio de penetrador-penetrado, activo-pasivo, etc., y no dejan margen alguno a la creatividad del otro polo de la relación. Esta deficiencia se deja sentir aún mucho más cuando la semiótica (de contenido social) a que se ve reducida la sexualidad pretende convertirse en metáfora de la relación estética. Pues un autor necesita de más de un lector, tanto del que lo malentiende, que resulta provocado, como del que lo entiende, que experimenta con el texto y le arranca activamente una lectura. «Catulo confía sus amores a las indiscriminadas y rapaces sensibilidades de Furio y Aurelio, que no tienen ningún respeto por la naturaleza del juego que se juega y ven a Catulo como el *showman* que está sometido a su auditorio. Naturalmente, Catulo necesita a Furio y Aurelio para establecer lo arriesgado de su actuación, que depende para su efectividad de ser cuestionable»[250].

---

[249] C. A. Williams, 1999, 199, quien cita el artículo de A. E. Housman, «Praefanda», *Hermes* 66, 1931, 406-407. Asimismo, cfr. W. Fitzgerald, 1995, 255, 37.

[250] W. Fitzgerald, 1995, 55.

Desde el punto de vista del lector, éste tiene todo el derecho a pensar lo que quiera de su autor, y, de la misma manera que aquél plantea la posibilidad de que la vida y los versos no coincidan, reclamando libertad para revestir cualquier persona, así también los lectores tienen libertad para interpretar lo que quieran. Sin embargo, la extensión de la categoría de *auctoritas* desde las esferas políticas y sociales a las sexuales y literarias se prueba excesiva. Un *auctor,* tan activo, no puede evitar malas interpretaciones, ni puede dominar todos sus actos, incluidos los literarios. Si quieres mandar, no puedes dominar también la literatura. La relación estética deja margen al malentendido.

Fitzgerald, Foucault y la desaparición del autor

Fitzgerald sigue a Foucault acerca de la desaparición del autor. Para él hay un libro misceláneo y de variados niveles de intensidad (Quinn), de manera que los intérpretes tratan de anclarlo en torno a una psique con su propio centro y periferia. A su vez, el autor también se sitúa en una relación con el investigador: el autor necesita al intérprete, relación apuntalada por una narración sentimental[251].

Las catorce páginas que constituyen el capítulo primero, «The Collection and Its Author» (19-33), son fruto de un método foucaultiano de aproximación, que no buscará a un autor, entendido como una persona coherente, ni un centro, ni tampoco insistirá en una narración para entender a Catulo. Renuncia a saber si hay uno o varios libros publicados por el autor y, por tanto, cuáles eran las agrupaciones que hizo de sus poemas. Esto, después de todo, daría una coherencia literaria tradicional a Catulo con la idea de una evolución subyaciendo, de unos géneros a otros, etc. Su punto de partida metodológico, por tanto, no es histórico-literario. No es la relación de Catulo con sus antecesores, ni la forma en que buscó su originalidad despegándose de ellos y construyendo nuevos géneros a partir de los conocidos, expresando esta origi-

---

251 W. Fitzgerald, 1995, 19.

nalidad en la ordenación de múltiples poemas en un libro más o menos incoherente, donde la variedad y los factores de unidad estarán yuxtapuestos. Lo suyo es una cuidadosa observación de los presupuestos de otras lecturas —pues todas los tienen—, que, una vez puestos al descubierto y entendidos, parecen ya refutados, por el hecho mismo de su mera exposición con otra voz, en otra voz. Si es así, también podría refutarse su foucaultiana aproximación, pues se podría demostrar que este método siempre produce los mismos o parecidos resultados en no importa qué autor, lo que hablaría de un cierto mecanicismo en las aproximaciones que nunca van más allá de sus principios: no hay psique, hay incoherencia, hay discontinuidad, la interpretación no se parece a la de los lectores-intérpretes actuales o, de parecerse, algo va mal, pues supone la existencia de universales culturales o de factores transtemporales, etc.

La idea de Fitzgerald es que, incluso los poemas a Lesbia, son una caótica mezcla y que, con el fin de adquirir un autor para la colección, los estudiosos catulianos deben convertir la variedad en coherencia: Catulo es estable, Lesbia cambiante y el autor sabe descubrir la verdad sobre ella. O mejor, existe una pasión que, en la parte del hombre, se convierte en algo más profundo; ese progresivo conocimiento de los propios sentimientos profundos y la indignidad de la mujer llevan a la ruptura final con Lesbia: «Así la elaboración de una historia que es central a la colección es también la construcción de un autor cuyo viaje de la superficie a la profundidad y cuya lucha para separarse de la amenazante promiscuidad de la mujer podría ser una parábola de la relación del intérprete ante la inquietante variedad de la colección»[252].

Fitzgerald expone a Foucault y su ensayo *Qué es un autor* en la página 30 diciendo que ha invertido la relación entre autor y obra. Lo decisivo es que «El autor es la figura ideológica por la que uno marca la manera en que tememos la proliferación del significado»[253].

---

[252] W. Fitzgerald, 1995, 27.
[253] W. Fitzgerald, 1995, 30.

Frente a esto, mi concepción de la literatura es de base intertextual y moderadamente intencionalista[254]. Coincide con Fitzgerald en eliminar al autor como *psique* plena y similar a la nuestra, idea neohistoricista, en la que yo admito la discontinuidad foucaultiana, pero no admite que se lo pueda eliminar como poeta, versado en poética, experto en versos, colecciones de libros y géneros literarios, además de poseer prejuicios e ideas más o menos elaboradas, sobre (pre)sexualidad y géneros de base sociobiológica, sobre política, etc. La lectura de Catulo por Propercio, con su interpretación secuencial de las relaciones amorosas con una única mujer, ese esquema, que no es novelesco, lo pone Propercio, por lo que no dudamos en afirmar que se trata de un acontecimiento perteneciente a la historia de la literatura. Y, además, aunque Wiseman no lo haya probado, porque es difícilmente probable[255], ¿qué ocurriría si fuera verdad que Catulo había leído novelas sentimentales griegas? La mera presencia de un esquema argumental, novelesco o no, que siente un laxo principio de orden, está esbozado en Catulo, por más que, al presuponer esto un cierto tipo de unidad, no le guste a Fitzgerald. Otra cosa es que el orden se lleve demasiado lejos y que se convierta en fin y no en medio, en algo principal y no en algo subordinado al mensaje, como parece entender Dettmer[256]. Además, cuando el poeta hace tantos ensayos de orden en el

---

[254] M. B. Skinner, 2003, hace una declaración de principios sobre bases parecidas. En XXVIII-XXIX caracteriza su posición como una «muestra ecléctica de estrategias interpretativas» entre las que enumera la intertextualidad, mientras que en XXXIV, reconociendo que va a contracorriente de influyentes libros, se declara intencionalista: «Para resumir, entonces: en tanto que los textos, a despecho de su inestabilidad, parecen guiar a los lectores hacia la captación de unos determinados significados mientras excluyen otros, trataré ciertos tipos de ecos y repeticiones como directivas atribuibles, con la debida precaución, a la manipulación (agency) poética.» No podía ser de otra manera. Todos los que reconocemos un cierto orden en los libros estamos obligados a reconocer la actividad estructurante de un poeta.

[255] T. P. Wiseman, 1985, 118, pretende que Catulo tiene una concepción idealista y sentimental del amor similar y contemporánea a la de alguna de las novelas sentimentales griegas.

[256] H. Dettmer, 1997: véase nuestra crítica a su libro en «Ordenar el libro», nota 118.

interior de poemas cuya unidad y cuyo centro se cuestiona constantemente, como es el caso de 68b y 64, cuestiones experimentales, de historia literaria, de novedad estética que le interesan muchísimo, a las que dedica una cantidad importante de energías, bien puede inspirarse Fitzgerald en Foucault para desestabilizar la historia literaria, el concepto de autor y cualquier otra forma de continuidad, pero su lectura va a *contrecoeur* del proyecto estético del autor.

Afirma Fitzgerald[257] que producir un autor para un texto lleva a la búsqueda del Catulo esencial, que para Johnson es *pius*, para Havelock es lírico, para Kroll es el hijo de la naturaleza y para Quinn, con sus niveles de intencionalidad poética, es un intento de responder a las objeciones diciendo que Catulo está todo en sus poemas en diferentes grados. Añade que con la categoría de intensidad se determina la estratificación de la colección y se prefiguran las conexiones que se hacen. Así, por ejemplo, los cuatro poemas de los besos (5, 7, 48, 99), combinados con los niveles de intensidad, son una forma de impedir la comunicación entre ambos grupos de poemas: «Yo argüiría que construir un autor para esta colección ha sido más que otra cosa un asunto de controlar la relación entre superficie y profundidad, que en este caso coincide con la distinción entre deseo homosexual y deseo heterosexual»[258].

Es evidente que el ideologema que menciona está actuando quizás en Quinn, pero, sobre todo, en Arkins, y que muchas veces a la explicación estética subyace otra ideológica, como en este caso. B. Arkins[259], en un mal libro, *Sexuality in Catullus*, subraya que los poemas heterosexuales son mejores, y argumenta exclusivamente con bases estéticas, pero, a la hora de buscar las causas de las diferencias, incluye el prejuicio de que son mejores por ser más naturales, porque expresan mejor la naturaleza básicamente heterosexual del amor. Es justamente ahí donde se puede ser foucaultiano de la *Historia de la sexualidad* sin serlo de la desaparición del autor. ¡Foucault

---

257 W. Fitzgerald, 1995, 30.
258 W. Fitzgerald, 1995, 31.
259 B. Arkins, 1982, 105-107.

como autor también puede ser leído a la manera foucaultiana, no debemos postular un Foucault esencial y unitario, un autor que esté por detrás de la dispersión de su obra! Así que, demostrando que el amor antiguo era básicamente algo que se despreocupaba del sexo de la persona amada y que, por tanto, en sus manifestaciones literarias y culturales, se sentía más inclinado a celebrar a muchachos que a muchachas, descubriremos que los verdaderamente inventores, primero de la sexualidad (Habinek), pero, sobre todo, del amor heterosexual, son Propercio (con una fortísima base en Catulo, después de cuidadosa lectura) y Ovidio. Así, la originalidad de Catulo es la misma de siempre, su amor por Lesbia, pero sobre otras bases. Al menos en lo que atañe a la sexualidad antigua: centrarse en el amor de una mujer es original porque va contra las bases filosóficas y socio-políticas en que descansa la sociedad antigua.

¿Cómo se podría responder al problema de la autorrectitud insoportable de Catulo en los epigramas?[260]. Autores como Fitzgerald o Greene tienen razón en una cosa: hay que eliminar la evolución y toda esa progresión desde la superficialidad a la profundidad en el amor y de la promiscuidad a la heterosexualidad. Pero eso se consigue siguiendo las propias indicaciones de la colección y del orden de poemas, que, bien observado, no respalda lecturas tan simplificadoras como las que ataca Fitzgerald. Por consiguiente, recomendamos tener en cuenta factores como los siguientes:

1) En los epigramas reaparecen tanto Lesbia como Juvencio (81, 99). Este último poema muestra que el joven no

[260] E. Greene, 1998, 14: «Irónicamente, lo que hace el mundo del amor catuliano posible, y, de hecho, el mundo elegíaco en general, es la violación del derecho, la *pietas*, la *sanctitas*, castidad, etc. Como sabemos explícitamente por varios poemas de Catulo... éste rechaza el sistema cultural romano y sus valores; y, sin embargo, para preservar la seriedad de su mundo erótico, Catulo debe transferir los términos del mundo que está rechazando a su propio mundo. El problema es que para mantener su ideal erótico personal, Catulo debe preservar la ilusión de que el mundo elegíaco es el mundo real.»

sólo no ha sido olvidado, sino que, de haber ido dirigido a Lesbia, posiblemente su valoración actual sería mucho más elevada[261].

2) En 99 se da una intencionada recapitulación de todos los poemas de los besos, situados en los comienzos y en el centro, en los finales del libro[262]. Como siempre, en todo final hay algo de comienzo de una relación: un solo y difícilmente conseguido beso a Juvencio.

3) Un *foedus amoris* aparece como el último poema a Lesbia, donde también figura un *proponis* que lo relaciona con Juvencio 99.

Entonces, resta de los epigramas lo que subrayan destacadamente tanto foucaultianos —Fitzgerald— como feministas —Greene—, a saber, que toda la autorrectitud de Catulo está basada en una relación adúltera, penada por la ley[263]. A esta cuestión ya hemos contestado cuando, siguiendo sugerencias de P. A. Miller, nos negábamos a reconocer un único itinerario sentimental para la poesía de Catulo, y éramos conscientes de que el hecho mismo de haber ordenado sus poemas en un libro y el que éstos entren en contradicciones entre sí propiciaba el surgimiento de una profundidad que llamábamos lírica. En la misma línea, el mismo que condenaba a Lesbia a una asimetría continua y la privaba de la voz, el que se reservaba para sí mismo todas las bendiciones —poema 76— y todos los estándares de valoración, era también el que la había promovido a la condición de igual, superando las barreras de género, quizás debido a la conciencia de su condición social inferior.

Otra cosa, sin embargo, es la del adulterio. ¿Les molesta a nuestros críticos que Catulo cometa adulterio, que la literatura pueda permitirse forjar sus propios pactos, al margen de las obligaciones de los pactos reales? ¿Debía él sentirse en el texto obligado a lo que las personas fuera de él?

---

[261] J. K. Newman, 1990, 268.
[262] M. B. Skinner, 2003, 122.
[263] Cfr. C. A. Rubino, «The Erotic World of Catullus», *CW* 68, 1975, 291: «Para ser fiel a su esposo poético, ella tiene que ser infiel a su esposo real.»

Catulo, con su exigencia de fidelidad —al margen por supuesto del matrimonio y de la ley, sólo de acuerdo con los términos de su *foedus* personal con Lesbia— parece reintroducir, en el ámbito de la legalidad poética, la misma asimetría que ligaba las relaciones entre géneros masculino y femenino en la realidad. Así puede permitirse elaborar una figura casi monstruosa de una mujer que no ha cumplido los pactos, a la que no le ha dado voz, a la que no le ha dejado explicar en qué consistían —probablemente ella los entendió siempre de forma distinta—, mientras que él se reserva la parte de la rectitud, el cumplimiento de las obligaciones, etc. Él es un sufridor que se da cuenta, ella es insensible. No cabe duda de que esto es una prolongación, menos cínica, más seria, pero quizás igual de insoportable, por asimétrica, que el *Pro Caelio.*

Ahora bien, si la colección es dispersa, si hay un Catulo autor por encima de este sufridor, si se descarta la idea de la evolución, pues 76 no es el último poema, si todo está constantemente en suspenso y parece recomenzar de nuevo en los dos últimos poemas, 107 y 109, si hay un Juvencio, cuyo amor marcha siempre en paralelo con el de Lesbia..., entonces también el autor Catulo ofrece, mediante el orden, las bases para otras lecturas amorosas de sus poemas. Para no hablar ya de otros Catulos, como el de la invectiva, el de los poemas largos, etc.

8. La tradición de Catulo. Catulo en España

El presente capítulo sobre la tradición de Catulo consta de cuatro apartados: Catulo en la literatura antigua hasta Isidoro; los estadios más significativos de la formación del texto hasta llegar a las ediciones actuales; Catulo y su presencia en la tradición clásica española; las traducciones modernas de Catulo en español.

T. P. Wiseman[264] es la mejor herramienta para cumplimentar el primer apartado, pues contiene, numeradas y por orden

[264] T. P. Wiseman, 1985, 246-262.

cronológico, todas las alusiones parciales o globales que se le han hecho al texto de Catulo en la Antigüedad clásica. Hay también otros procedimientos de captar la repercusión de un poeta. Para hablar sólo —y brevemente— de la presencia de Catulo en la poesía augústea, anotemos que el orden de los polimétricos en sus poemas 1-11 tiene una influencia determinante en el comienzo de las *Odas* de Horacio, las llamadas «*Odas* del alarde». Sus ensayos métricos le dieron el pie a Horacio para continuar precisamente por el lugar más experimental y menos trillado de Catulo, la estrofa sáfica: Horacio evita el falecio, el metro más usado por el veronés, y desarrolla el sáfico, que aquel sólo empleó en el 11 y el 51[265]. No atribuimos a mera concidencia el hecho de que el poema que forma el centro absoluto de la primera colección de odas de Horacio, el II. 6, esté en estrofas sáficas y sea una imitación declarada de uno de los más famosos poemas de Catulo, el 11, precisamente en metro sáfico. De una manera indirecta, y pese a sus manifestaciones en contrario (*Epístolas* I. 19), Horacio reconoce aquí su inmensa deuda para con Catulo, aludiendo a que él es el padre latino —junto con su madre griega, la *mascula* Safo, I. 22. 23-24, *dulce ridentem Lalagen amabo, dulce loquentem*— de uno de los metros más característicos de su poesía: la estrofa sáfica[266].

En cuanto a Virgilio, dos cosas[267]: la égloga más elevada de su libro, la célebre égloga IV, se presenta como una continuación mítica del tema que había tratado Catulo en su poema más importante, el 64: *Iam redit et virgo, Buc.* 4. 6, retoma el

[265] J. C. Fernández Corte, 2000, 67. La idea es de M. S. Santirocco, *Unity and Design in Horace's Odes*, Chapell Hill y Londres 1986, 20.

[266] J. C. Fernández Corte, «Catulo en Horacio», en R. Cortés y J. C. Fernández Corte (eds.), *Bimilenario de Horacio*, Salamanca 1994, 39-61, para la deuda entera de Horacio con Catulo.

[267] V. Cristóbal, «Una comparación de clásico abolengo y larga fortuna», *CFCELat.* 2, 1992, 160-165, yuxtapone los pasajes de Catulo 11 y 62. 39-47, con los de la *Eneida* IX. 433-437, la muerte de Euríalo y XI. 67-71, muerte de Palante, a propósito del símil de la flor cortada. Aunque sólo afirma la relación de dependencia en el caso de Catulo 62 y Virgilio XI. 67-71 (pág. 165), sin embargo, en V. Cristóbal, *Catulo*, Madrid 1996, 39, también la declara a propósito de la última estrofa de 11 y el símil de la muerte de Euríalo.

hilo donde Catulo lo había dejado en 64. 395, hablando de la *Ramnusia uirgo*, esto es, de Némesis. Catulo, pues, está en el origen de la mayor elevación genérica que experimentan las églogas: Virgilio deja constancia de ello en el estribillo: *Buc.* 4. 46-47, *'Talia saecla' suis dixerunt 'currite' fusis / concordes stabili fatorum numine Parcae,* donde no es ningún misterio que reproduce la canción de las Parcas de Cat. 64. 323-381.

La segunda gran influencia es de sobra conocida y también procede del 64: es sabido, desde siempre, que Virgilio imitó el lamento de Ariadna en los parlamentos de Eneas a Dido y que resolvió «teológicamente», de acuerdo con la teodicea de la *Eneida,* el tema de la mujer abandonada por el amante: puede ser lícito hacerlo si los dioses lo quieren. Lo que han puesto de relieve recientes estudios de intertextualidad de carácter aritmológico es que Virgilio tenía perfecta memoria de las posiciones en el verso de los dos *perfide* que coloca Ariadna al principio de su lamento,

> sicine me patriis auectam, perfide, ab aris,
> perfide, deserto liquisti in litore, Theseu?
>
> (Cat. 64. 132-133)

de tal manera que en las dos sucesivas intervenciones de su Dido ante Eneas coloca el primer *perfide* en el quinto pie, como Catulo, y el segundo *perfide,* al comienzo de verso, también como Catulo[268].

---

[268] J. Wills, *Repetition in Latin Poetry, Figures of Allusion,* Oxford 1996, 26-27:

> dissimulare etiam sperasti, perfide, tantum
> posse nefas tacitusque mea decedere terra?
>
> (IV. 305-306)

> nec tibi diua parens, generis nec Dardanus auctor,
> perfide, sed duris genuit te cautibus horrens
> Caucasus Hyrcanaeque admorunt ubera tigres.
>
> (*Aen.* IV. 365-367)

«Las dos intervenciones son complementarias y una importante consecuencia de ello es que hemos aprendido algo más de la sofisticada "gramática de la alusión": dos pasajes se pueden complementar recíprocamente haciendo una única alusión [...] Ninguno de ellos aisladamente tiene el mismo efecto que el que tienen juntos.»

No hace falta referirse a cómo el tema de la mujer abandonada configura todo él las *Heroidas* de Ovidio, y cómo la concreta figura de Ariadna mereció una espléndida réplica de Ovidio, una Ariadna elegíaca frente a una épico-trágica, en la Heroida décima[269]. Pero antes de esto, es obligado aludir a una de las más importantes repercusiones de Catulo en toda la literatura de la época augústea. Me refiero al impacto de sus epigramas en la formación del género elegíaco. Poemas repetidos, que vuelven sobre las mismas o parecidas situaciones, con un desarrollo entre ellos que sin embargo no sigue los argumentos de tipo «novelesco», sino que es propiamente lírico, son fruto de la influencia sobre Propercio de los epigramas de Catulo, con su notoria organización secuencial. También es digno de notar cómo lo que en Catulo era clara preferencia por una sola mujer, se convierte en Propercio en amores exclusivos hacia una mujer: Propercio es el inventor del amor heterosexual en la literatura latina, pero este desarrollo sería inexplicable sin la pasión de Catulo por Lesbia. En fin, la posición sufridora del hombre, la exposición de sus debilidades en contrafigura con lo preconizado por el *mos maiorum*, la inversión del lenguaje de la obligación aristocrática y su uso torcido en la poesía amorosa, todo eso también lo tomó Propercio de Catulo.

El otro gran hito de la influencia catuliana en la poesía posterior es Marcial. Son numerosísimas sus alusiones a poemas concretos de Catulo (Wiseman, 1985). De entre ellas destacamos la que da nombre a la colección de poemas, *Passer*, nombre que, además, ha sido interpretada en sentido obsceno, lo que, a su vez, ha propiciado interpretaciones obscenas de los epigramas iniciales de Catulo[270], erróneamente a mi entender. En todo caso, en Marcial hay alusiones a los poemas del

[269] J. C. Fernández Corte, «Otra vez Ariadna en la playa: *Perfide lectule* en *Her.* X.», en V. Bécares, F. Pordomingo, R. Cortés y J. C. Fernández Corte (eds.), *La intertextualidad en las literaturas griega y latina*, Madrid-Salamanca 2000, 267-282.

[270] R. F. Thomas, «Sparrows, Hares, and Doves: A Catullan Metaphor and its Tradition», *Helios* 20, 1993, 131-142 (=*Reading Virgil and His Texts, Studies in Intertextuality*, Ann Arbor 1999, 52-67).

passer y a los de los besos, que con el andar del tiempo (y la poesía española lo muestra) iban a convertirse en los más famosos de Catulo. No hace falta decir que la obscenidad, el *fulmen in clausula* y la brevedad son otros tantos rasgos que Marcial pudo haber adquirido de su admirado Catulo[271]. Nos referiremos brevemente a la boga de que gozó la poesía de Catulo en la época de Plinio el Joven y, en fin, reseñemos que en la Antigüedad tardía Ausonio se refiere a los versos del poema inicial y lo imita intermitentemente[272] a lo largo de su obra. Su íncipit (además de otra cita equivocada) es traído a colación también por Isidoro, con lo cual terminamos el inventario de su influencia en la Edad Antigua.

El texto de Catulo. Un epigrama escrito por Benevenuto de Campexanis, de Vicenza, atestigua que un ciudadano de Verona devolvió a su patria un manuscrito con las obras de Catulo, perdidas desde hacía largo tiempo. Esto debió de ocurrir hacia finales del siglo XIII, pero tal manuscrito se perdió. Para reconstruir este que la crítica textual considera el arquetipo de la obra de Catulo hay que echar mano de tres manuscritos que datan todos ellos de finales del siglo XIV. El más fiable es el Oxoniense, llamado así porque se conserva en Oxford, en la Biblioteca Bodleiana. Su título completo es *Oxoniensis bibliothecae Bodleianae Canonicianus class. lat. 30* y su sigla *O.* El escriba que lo copió se atuvo fielmente al texto que tenía delante, y reprodujo incluso lo que no entendía, por lo que su fiabilidad es grande. Lo sacó a la luz R. Ellis en 1867 y E. Baeherens lo estableció como fundamento de su texto de Catulo, juntamente con el Parisino.

El siguiente más valioso para restablecer el texto del arquetipo es el llamado *Parisinus bibl. nationalis lat.* 14137, antaño *Sangermanensis (G)*, que, si damos crédito a su escriba, fue copiado en 1375, parece que en la propia ciudad de Verona por

[271] P. Laurens, *L'abeille dans l'ambre*, París 1989, para la posición de Marcial a continuación de Catulo en la historia del epigrama; cfr. asimismo, J. K. Newman, 1990.

[272] V. Cristóbal, 1996, 40.

un tal Antonio de Leniaco. El primero en hacer uso del Parisino fue C. I. Sillig en 1830.

Hermano del Parisino, y unos pocos años posterior, es el *Vaticanus Ottobonianus lat.* 1829 *(R)*. Su descubridor en época moderna fue W. G. Hale en 1896. Múltiples indicios muestran que estos dos últimos códices se derivan de una fuente común, que Mynors llama *X*.

Para llegar a la lectura del arquetipo, al que los críticos llaman *veronensis (V)*, se debe confrontar la lectura de *X* (reestablecida, a su vez, por una comparación entre *G* y *R)* con la de *O*[273]. El resto de los manuscritos que se conservan de Catulo, en número próximo a 150[274], parecen derivarse de estos tres *O*, *G* y *R*, por más que algunos avancen algunas reservas[275].

También ha llegado hasta nosotros el llamado *florilegium Thuaneum (T)*, que se remonta al siglo IX y conserva el poema 62. Es el primer testimonio medieval de la obra de Catulo.

En cuanto a las ediciones impresas, la primera de ellas data de 1472, en Venecia, y a partir de entonces el texto de Catulo fue objeto de múltiples ediciones y comentarios.

De entre los actuales editores de Catulo nos referiremos al último de ellos, D. F. S. Thomson, quien aporta una muy valiosa historia del texto[276]. Se puede asegurar que la más novedosa edición de los últimos cuarenta años es la de Goold, de la que Thomson incorpora muchas cosas; más conservadora, y para nuestro gusto, más ajustada es la de Mynors en *OCT*. Nuestra edición es ecléctica. Con una fuerte base en Mynors, no rehúye incorporar las correcciones posteriores de los comentariastas, sobre todo de Quinn (y también de Syndikus). Asimismo tiene en cuenta en ciertos pasajes a Goold y Thomson.

---

273 Como bien señala A. Martínez Soler, *Catulo, Poemas. Tibulo, Elegías*, Madrid 1993, 47, nota 3, ésta es la visión que ofrecemos todos aquellos que nos basamos en la introducción y el texto de Mynors.

274 D. F. S. Thomson, *Catullus. Edited with a Textual and Interpretative Commentary*, Toronto 1997, 72-92.

275 A. Ramírez de Verger, *Catulo: Poesías*, Madrid 1988, 36, nota 37, cita a M. D. Reeve a propósito de estas reservas. También podríamos añadir a D. F. S. Thomson, 1997, 22-42.

276 D. F. S. Thomson, 1997, 22-43.

Catulo en España. Para la tradición española de Catulo sigue siendo insustituible Marcelino Menéndez y Pelayo en su *Bibliografía hispano-latina clásica*, II, Madrid 1951, 1-100. Una continuación, que, además de revisar y ampliar en ocasiones a Menéndez Pelayo (como por ejemplo a propósito de Cristóbal de Castillejo), atiende a la presencia de la poesía del veronés en los poetas españoles del siglo XX, la forma el artículo de Arcaz Pozo[277], que alcanza hasta ciertos poetas de la experiencia como García Montero. También se debe citar a este respecto a Cortés Tovar, quien se ocupa de mostrar la presencia del poema 5 catuliano en *La voz a ti debida*[278].

De la lectura de estos autores se desprende que la presencia de Catulo en España se documenta desde muy temprano, pero también que es bastante limitada, no sólo en comparación con otros autores (Virgilio, Horacio, Séneca, Lucano, incluso Marcial[279], en cuya valoración por encima de Catulo influyen factores como el protonacionalismo)[280], sino si atendemos a la variedad de la obra del veronés[281]. En efecto, sólo muy pocos de los 116 poemas de Catulo son traducidos o imitados repetidamente por los distintos escritores: entre los polimétricos destacamos los dedicados al *passer* o los de los besos (tanto a Lesbia como a Juvencio), así como el 51, mientras que de los epigramas destacamos el 72 y el *Odi et amo.* Casi nada los largos, salvo ciertas imitaciones y traducciones parciales de los epitalamios (61, 62) y el 66. Un conjunto, como puede verse, magro y parcial, que acaso se modifica algo en el siglo XX, donde las imitaciones ya no se dirigen al detalle de los poemas, sino a la huella global del poeta[282]. Po-

---

[277] J. L. Arcaz Pozo, «Catulo en la literatura española», *CFC* 22, 1989, 249-286.

[278] R. Cortés Tovar, «Catulo en Pedro Salinas», *CFCELat.* 10, 1996, 83-98.

[279] J. L. Arcaz Pozo, 1989, 286.

[280] M. Menéndez y Pelayo, 1951, 98-99, para una refutación por Sánchez Barbero de Marineo Sículo acerca de los méritos respectivos de Marcial y Catulo.

[281] J. L. Arcaz Pozo, 1989, 286.

[282] J. L. Arcaz Pozo, 1989, 278 y 282, donde se hace eco de la afirmación de Gimferrer, según la cual la obra de Gil de Biedma «era prácticamente ininteligible sin antes haber leído a Catulo». También pueden verse en A. Martínez

dríamos decir que la mutilación y la parcialidad es algo que acompañará siempre a la obra de Catulo, tanto en su influencia como en sus imitaciones, comentarios o traducciones. La razón casi siempre es la misma: la obscenidad del veronés[283], que suele ir acompañada de una concepción de la literatura por parte de los estudiosos al servicio de la ley, la moral o la religión. Sólo la aparición del malditismo, de las vanguardias, en suma, de la literatura entendida bajo el lema de *épater le bourgeois* proporciona un caldo de cultivo necesario para la aparición de un Catulo no mutilado que respete toda la amplitud de su obra o no se sirva de eufemismos[284].

Las traducciones modernas de Catulo. La primera traducción moderna de Catulo al español pasa por ser la de Manuel Norberto Pérez del Camino[285]. Es póstuma en el momento de su publicación en 1878[286], se hace en verso, con variedad métrica, y es incompleta. Los dos últimos aspectos merecen comentario. El que se haga en verso, y por un autor que ya ha traducido a otros latinos, habla de la impronta predominantemente literaria de la empresa. El autor (o quizás el editor póstumo) no se fija excesivamente en el texto original[287], sino que pretende, como tantos otros antes, contribuir al enriquecimiento poético de la lengua de llegada. A este respecto, pues,

---

Soler, *Catulo, Poemas. Tibulo, Elegías*, Madrid 1993, 46, las recreaciones que poetas contemporáneos como A. Colinas o J. A. Valente hacen de los poemas 31 y 85 de Catulo, respectivamente.

[283] J. L. Arcaz apenas alude a ello en 1989, 286, pero ya el abate Marchena en el siglo XIX dice de los epigramas de Catulo que «gracias a la mentida delicadeza de nuestras acendradas costumbres y nuestros cosquillosos idomas, escandalizarían a la mayor parte de nuestros lectores, si a traducirlos palabra por palabra nos atreviéramos», M. Menéndez y Pelayo, 1951, 100.

[284] Naturalmente, también existen condicionamientos políticos: véase *infra* nuestra nota 297.

[285] M. Norberto Pérez del Camino, *Poesías de Catulo en variedad de metros...*, Madrid 1878.

[286] M. Menéndez y Pelayo, 1951, 38.

[287] M. Menéndez y Pelayo, 1951, 17, habla de una falta de correspondencia, como si el texto adosado a la traducción, «el de la colección Nisard», lo hubiera sido con independencia de ésta y no hubiera sido puesto allí por el traductor, que seguiría uno diferente.

Pérez del Camino estaría en la misma línea que otros traductores parciales, desde Argensola o Quevedo en adelante, por lo que la evaluación a la que cabe someterlo es la que realiza Menéndez Pelayo, esto es, de tipo literario. Personalmente creo, como el erudito montañés, que los ejemplos aducidos del Atis y del lamento de Ariadna son bastante elogiables.

Por otro lado, su traducción tampoco es completa. Como tantos otros antes y después, suprime, modifica o parafrasea muchos versos originales considerando sus contenidos insoportables para el público.

Este digamos *handicap* moral acompañará en lo sucesivo al resto de las traducciones de Catulo al español, de tal manera que hay que esperar hasta 1969, cuando está datada la versión de Bonifaz Nuño, para encontrar un texto que no se arredre ante las obscenidades del original. La versión de Bonifaz, sin embargo, se publicó en México, en una edición bien conocida para los estudiosos universitarios, pero no para el público en general[288]. Por ello, la gloria de la versión sin eufemismos para el público español la reclama para sí L. A. de Villena, *Catulo,* Madrid 1979, 123. Este libro, aparecido en la editorial Júcar, tiene una introducción abundante y documentada pero adolece de parcialidad, porque solamente se ocupa de unos cuarenta poemas de Catulo, continuando así, por otras razones, la tendencia a ofrecer sólo versiones incompletas de la producción del veronés[289].

La obscenidad merece un juicio literario (qué funciones cumple) y cultural (qué sentido tiene en esa cultura, por qué se hace), pero de ninguna manera un rechazo sobre bases morales o religiosas, que pueden no ser universales y que, en

---

[288] *Caii Valerii Catulli Veronensis Liber, Cayo Valerio Catulo, Cármenes,* introducción, versión rítmica y notas por Rubén Bonifaz Nuño, México 1969. La edición consta de una amplia introducción (VII-LXXXIX), seguida del texto latino y de su traducción, con notas al texto latino y al español e índice de nombres. El español de la traducción suena a veces bastante ajeno a oídos peninsulares, *Adios, la niña,* VIII. 12. Otras se compromete en exceso imponiendo un gusto peculiar, que no siempre se comparte: *que hoy va por la senda tenebregosa / allí de do niegan que alguno vuelva,* III.

[289] Aparte de esto, L. A. de Villena no se muestra inmune en algunos poemas (11, 32, 58) a la pudibundez que critica.

todo caso, falsean la imagen histórica de un escritor. No podemos suprimir o mutilar sobre la base de lo políticamente (o moralmente o religiosamente) correcto, porque así abriríamos la espita para censurar todas las obras donde, por ejemplo, apareciera la esclavitud, el trato degradante de la mujer, etc., con lo que cada comunidad de intérpretes realizaría las supresiones de lo que no conviniera con su ideología, lo que daría al final un autor gravemente mutilado. Precisamente la traducción que sigue a la de Pérez del Camino, la del autor mexicano Joaquín D. Casasús[290], es un ejemplo perfecto de los excesos filológicos o, mejor, ideológicos a que puede conducir la evitación de la obscenidad. Su autor, un gran estudioso de Catulo, es el primero, que yo sepa, en componer en lengua española una monografía dedicada al veronés[291]. Sin embargo, el derroche de conocimientos en el que muestra una familiaridad completa y una perfecta puesta al día en punto a ediciones y comentarios sobre la obra de Catulo no se corresponde con la precisión de la traducción. Bien nos advierte en el prefacio que «traducir literalmente todas las expresiones obscenas [...] me hubiera exigido adoptar un lenguaje impropio de la poesía moderna e infringir las reglas más elementales del buen gusto»[292]. Por ello, pese a ser «más lograda y rica que la de Pérez del Camino»[293], omite el poema 67 «porque no era posible aplicar el método», 10, método, decimos nosotros, no sólo de suavizar con eufemismos los pasajes más crudos, sino también de falsear completamete el original: daremos más adelante un ejemplo de su traducción del poema 15.

Así las cosas, la primera traducción en prosa de la que tenemos noticia para el ámbito peninsular no portugués es la aparecida en 1928 en lengua catalana, en la prestigiosa fundación Bernat Metge, a cargo de J. Petit y J. Vergés. Hay que esperar

---

[290] *Las poesías de Cayo Valerio Catulo,* traducidas en verso castellano, por Joaquín D. Casasús, México 1905.

[291] *Cayo Valerio Catulo, su vida y sus obras,* por Joaquín D. Casasus (*sic* en el original; Bonifaz Nuño, 1969, 88-89, se refiere a él como Casasús), México 1904.

[292] J. D. Casasús, 1905, 8-9.

[293] L. A. de Villena, 1979, 113, que data su aparición en 1906 (lo mismo que M. Dolç, *Catulo, Poesías,* Barcelona 1963, LVIII de la introducción).

otros veintidós años, hasta 1950, para que aparezca la primera traducción completa de Catulo en castellano, a cargo del mismo J. Petit, que la considera «en muchos puntos una rectificación»[294] de la anterior. Petit, un excelente traductor, añade a su texto en latín y castellano una introducción que satisface plenamente las exigencias filológicas que caben pedírsele a un texto moderno acerca de un autor literario latino. Seguidor de la edición y el comentario de Lenchantin de Gubernatis, de cuyo texto se aparta en una serie de lugares de los que deja puntual noticia, valora plenamente el comentario de Kroll y anota con generosidad su edición, por lo que nos ofrece una imagen cabal de la visión interpretativa de Catulo en los cuarenta. Se ve obligado a añadir una nota sobre la obscenidad en la que reconoce que se ha visto obligado a «atenuar considerablemente la crudeza del vocabulario de Catulo, que rebasa con mucho toda tradición escrita en lengua española» (41).

Acabamos de enunciar una norma irrenunciable para una traducción de Catulo que se precie, a saber, la presencia en el conjunto del texto de un aparato científico compuesto de introducción, una identificación precisa del texto latino que se sigue y notas suficientes, todo lo cual debe contribuir a ligar el Catulo del traductor con los empeños interpretativos que la comunidad científica tenga en ese momento. Tal exigencia la satisface el texto de Miquel Dolç, *Catulo, Poesías*, en la editorial Alma Mater, Barcelona 1963. Bastante deudor del texto y de la traducción del francés G. Lafaye, que ha recibido múltiples reediciones en Les Belles Letres[295], Dolç, poeta y humanista, es autor de una amplia introducción en la que pasa revista a los estudios literarios sobre Catulo y otorga gran peso, como es norma en la editorial, a cuestiones de historia y fijación del texto, con una buena descripción de los manuscritos españoles de Catulo. En lo literario, todavía el peso de la

---

[294] J. Petit, *Poesías de Catulo*, Barcelona 1981² (=1974¹), 39. Aunque no se indica en ninguna parte, todo induce a pensar que la edición de 1981 sigue la de 1950.

[295] La séptima edición lleva por fecha 1966, mientras que la decimotercera es de 2002.

vida dobla en páginas al de la obra, en cuyo análisis no hay huellas del fundamental libro de Quinn, *The Catullan Revolution*, Melbourne 1959, que revolucionó los estudios catulianos. A pesar de que conoce estudios sobre la ordenación de los poemas mayores, puede afirmar que no es posible distinguir en los poemas ningún criterio de clasificación[296], siguiendo en eso la visión de su tiempo, que apenas se preocupaba del orden de los poemas. La traducción es eufemística: *os daré pruebas de mi virilidad*, para *pedicabo ego uos et irrumabo* es un buen ejemplo de ello (así como de su fidelidad a Lafaye, presente también en otros poemas).

No queremos dejar de mencionar la traducción en prosa de V. J. Herrero Llorente, *Catulo, Poesías*, Madrid, Aguilar, 1967, sucinta de introducción y notas y con tendencia a la literalidad, aunque rehúye también los pasajes obscenos atemperando las expresiones catulianas. Tampoco permite que identifiquemos el texto.

La traducción en prosa que cumple las exigencias científicas que hemos mencionado, y las cumple con creces al estar dotada de buena introducción, perfectísima puesta al día, breve comentario de cada poema, con la correspondiente bibliografía para cada pieza individual y con índice de lugares al final, es la de Antonio Ramírez de Verger, *Catulo: Poesías*, Madrid 1988, de la que también hemos de ensalzar el que no rehúya verter literalmente los lugares obscenos, siendo el primer traductor en prosa que lo hace[297]. En detrimento suyo habría que mencionar el que no incluya el texto latino, por exigencias editoriales, si bien nos anuncia que sigue la edición de Goold, la más moderna hasta la fecha de publicación. Qui-

---

[296] M. Dolç, 1963, XXXIII

[297] No hace falta comentar que las exigencias moralizantes que se veían obligados a observar todos los traductores españoles anteriores a 1975 respondían en última instancia a condicionamientos de tipo político que desaparecieron a partir de esta fecha. Ello nos abre los ojos sobre la restante historia de la recepción de Catulo en España, que ha estado siempre condicionada por una moralidad que tiene su base en una religión dominante. A partir de 1975, con el cambio de régimen político, formas menos puritanas y más realistas (e históricamente cuidadosas) de observar la sexualidad emergen en el ambiente cultural. De ahí la mayor libertad de los traductores.

zás sea esta la más arriesgada de las decisiones de A. Ramírez de Verger: el texto de Goold, nada conservador, y enormemente original, no por ello es el mejor que se puede seguir en opinión de este comentarista.

Otra buena traducción en prosa, literal y seria, rigurosa y con abundantes conocimientos acerca del autor y sus circunstancias es la de Arturo Martínez Soler. Aparecida en una editorial prestigiosa como la de Gredos, con todo el aparato erudito que exige el ámbito académico del que brota, continúa la línea de excelencia de Ramírez de Verger y es un perfecto exponente de la buena salud actual de la que gozan los estudios catulianos en España.

La irrupción de los estudios académicos y el que el traductor sea ahora un filólogo profesional ha caracterizado las traducciones en prosa de Catulo desde los años cincuenta en adelante. Ello (más el conocimiento de las sucesivas ediciones, traducciones y comentarios de otros idiomas) ha permitido subsanar las deficiencias lingüísticas e interpretativas que pudiera experimentar cualquier traductor, lo cual ha producido una especie de caldo de cultivo para mayores empresas. Vuelven las traducciones poéticas. Primero, tímidamente, a la manera de antologías, pero ya acompañadas de toda clase de aparato cienfítico, como la citada de Luis Antonio de Villena. Muy ligera de equipaje, pero honda de poesía, es tambien la selección de Aníbal Núñez, en la editorial Visor, Madrid 1984, y, por fin, con Rodríguez Tobal aparece la primera traducción completa en verso de Catulo en España[298]; la publica una editorial tan destacada desde el punto de vista de la poesía como es Hiperión. Menciono de pasada otros intentos parciales a cargo de poetas como Luis Alberto de Cuenca y Agustín García Calvo o expertos con afinada sensibilidad poética como Antón Alvar o Vicente Cristóbal. Se trata de una excelente versión, digna y suficiente, con versos de magnífica factura. Por hacerle algún reproche, aludamos a su timidez y respeto (excesivo para un poeta, nunca suficiente para un filólogo) al

---

[298] *Catulo, Poesía Completa (C. Valerii Catulli Carmina),* versión de J. M. Rodríguez Tobal, Madrid 1991.

original. Por cierto, en los criterios de los que se sirve para fijar el texto latino, aunque se trate de un poeta, echamos de menos una mayor claridad y explicitud, así como en la correspondencia entre texto y traducción. El ambiente literario que rodea la aparición de la traducción de Juan Antonio González Iglesias dibuja un panorama optimista. Vivimos en una época de traducciones poéticas y de traducciones a cargo de poetas filólogos, como los alejandrinos, lo que permite la formación de un tejido de textos entre los que puede brotar la intertextualidad, acompañada (o más bien realizada) a base de versiones consagradas por la tradición. Para que nada falte también debemos sumar a éstas el desarrollo de las versiones en prosa.

ESTA EDICIÓN

LA TRADUCCIÓN DE JUAN ANTONIO GONZÁLEZ IGLESIAS

Antes de la aparición de la traducción de González Iglesias se han producido varios fenómenos que contribuyen a facilitarle el camino. Por un lado se ha formado una tradición a base de versiones realizadas por poetas contemporáneos, algunos extraordinarios, como Aníbal Núñez, y, por otro lado, el eufemismo que tanto colaboró a que no se diese con el lenguaje exacto para los numerosos lugares obscenos del poeta se ha batido en retirada gracias a Bonifaz, De Villena, Ramírez de Verger, etc. Además de todo esto, junto a los poetas, también están las versiones de los versificadores como Pérez del Camino, Casasús o Bonifaz, cada cual con su estilo y manera peculiares. La vía hacia la intertextualidad aparece despejada, pero más importante que todo esto es el hecho de que el traductor sea un espléndido poeta, con pleno dominio de los recursos de su arte, por lo que el gusto, dudoso en algunas traducciones precedentes, está aquí presente en sumo grado. Y otra condición, más fácil de conseguir que la capacidad para crear versos bellos, pero que en modo alguno se obtiene por regalo: la profesión de filólogo. Juan Antonio es filólogo y poeta como los alejandrinos. Familiarizado hasta lo hondo con los secretos del latín, nada tiene que demostrar, por ejemplo con una literalidad excesiva, pero no omite nada significativo de los hallazgos de Catulo. Conoce y aprecia al poeta, del que intenta seguir la estructura y los hallazgos tradicionalmente más significativos, elevando el tono donde el poeta lo

requiere y rebajándolo también cuando conviene. Guarda un difícil equilibrio entre una erudición y fidelidad histórica, pero desprovista de funcionalidad poética, y el impulso a una modernización que nos haga demasiado conocido y familiar el mundo del poeta. Decía K. Quinn, uno de los mejores conocedores de Catulo, que de las cualidades de su poesía la más difícil de captar era la *crispness*, un encrespamiento, un apresto o prestancia que poseen unos versos que, pese a estar hechos de material común y coloquial, nunca desmienten su cualidad poética. A quien haya intentado traducir a Catulo se le ofrecerá una gran cantidad de expresiones coloquiales y contemporáneas y se sentirá tentado de traducirlo en el lenguaje de un cantautor. Pero si hiciera eso siempre se engañaría. Cuanto más cerca parece, más elusivo se muestra. Los versos de Juan Antonio recogen siempre esa «crispación» de Catulo y no carecen nunca de esa indefinible cualidad que distingue al poeta de verdad, aun en medio de los materiales más vulgares y aparentemente cotidianos.

Me refiero por ejemplo al poema 15, sostenido de tono y con un final magnífico.

Te encomiendo mi amor y mi persona,
Aurelio. Este favor que ahora te pido
es modesto (y honesto): si anhelaste
alguna vez de todo corazón
que fuese puro y estuviese intacto
aquello que tú tanto deseabas,
protege a mi chaval honestamente,
no digo de la gente, nada temo
de los que van y vienen, a lo suyo
por la plaza y transitan distraídos.
Sin embargo, de ti sí tengo miedo
y de tu polla, alzada, ese peligro
para los chicos buenos (y los malos).
Muévela todo lo que te apetezca,
cuando te venga en gana, donde gustes,
si está presta al combate y anda fuera.
Sólo exceptúo, para ser honestos,
a este muchacho. Si tu mala idea
y tu inmoral locura, condenado,
te empujaran a crimen tan horrible

como herirme a traición donde más duele,
ay de ti entonces, pobre desgraciado:
después de separarte bien las piernas,
por la puerta de par en par abierta
te meteremos rábanos y peces.

(Por cierto, aunque se haya convertido ya en algo anecdótico, hay que destacar la «naturalidad», por decirlo así, con que hallan su puesto en la traducción las obscenidades del original. Lo digo por su contraste con lo que nos ofrecía la antes citada traducción de Joaquín D. Casasús, de principios del siglo XX, quien, en lugar de «protege a mi chaval honestamente» traduce por «Cuídame tú a mi ¡niña!»[299] [la exclamación es mía], mientras que unas líneas más abajo, donde nos encontramos con esta traducción de González Iglesias:

Sin embargo, de ti sí tengo miedo
y de tu polla, alzada, ese peligro
para los chicos buenos (y los malos),

Casasús realiza una curiosa sustitución del término «intraducible» «uerum a te metuo *tuoque pene*» por un femenino abstracto, *lascivia:*

Sino a ti y tu lascivia, que persigue
a la par lo que es bueno y lo que es malo.

Creo que no requieren ulterior comentario estas metamorfosis obligadas por el pudor.)

---

[299] Ya había sido precedido en este artificio del travestimiento por Pérez del Camino. Véase su traducción al poema que numera con el 79 (y que es el 106 del resto de las ediciones): «Con un pregonero veo / que esa niña se presenta, / ¿Es maravilla si creo / que la hermosa va de venta?», frente a la de González Iglesias: «El que ve a un chaval guapo acompañando / a un vendedor, en fin, a un pregonero, / ¿qué puede imaginar sino que quiere / venderse, simplemente ser chapero?» Pérez del Camino y Casasús, ante las dificultades morales insalvables que la traducción literal les presenta, optan por la imitación creativa en lugar de practicar el historicismo filológico que contempla el pasado «sin poner nada de nosotros mismos».

Catulo tenía un espíritu yámbico en el que se mezclaban maledicencia, difamación e insulto, pero siempre en un tono exaltado y con un espíritu hiperbólico y elevado. Léase el 25 y el lector retrazará en impecables versos castellanos los juegos fónicos y las exageraciones de estilo que el agresivo e imaginativo yambo traen consigo:

Talo, eres maricón, eres más blando
que el pelo de conejo,
que la pluma de pato,
que un lóbulo de oreja
o que la picha floja de algún viejo,
más delicado que una telaraña
y también más ladrón
que un tornado que todo se lo lleva,
porque te basta la menor rendija
en el cofre que guarda los bienes más preciados.
[...]
[...] Devuélvemelos ya,
despégalos ahora de tus garras,
si no quieres quedar abochornado,
y tu espaldita débil, tus manos suavecitas,
marcadas por azotes calentitos,
y acabar sacudido como nunca
igual que breve nave sorprendida
en alta mar por viento enloquecido.

En otros lugares más líricos, el autor tiene versos que nos llevan directos a Garcilaso, como éste perteneciente al poema 4: «lanzó su silbo por sonora fronda», o este otro, procedente del elevado poema 64, con cultismo incluido, que nos recuerda a Góngora: «entregando / promesas incumplidas a la procela airosa».

Buen conocedor de Catulo y de sus «lugares sagrados», Juan Antonio no evita medirse con los momentos célebres del poeta y para ello adopta varias estrategias: evita el literal *gorrión* o *gorrioncillo,* un animal demasiado prosaico en nuestra cultura, y lo traduce, simplemente por *pájaro.* Pero sabe que los ojos de la amada que enrojecen, donde Catulo prolonga el diminutivo del sustantivo también en el adjetivo *(ocelli, turgidoli)*, es un desafío para traductores:

Ahora por ti los ojos de mi amada,
esos ojitos, se le han puesto rojos.
Hinchado se le han, de tanto llanto.

Hinchar, un verbo en el que el valor mimético del lenguaje es claramente perceptible por la expansión de la vocal gracias al sonido nasal, h*in*-, experimenta una reiteración de precisamente la sustancia fónica expansiva. La sintaxis apoya ese experimento fónico gracias a la atrevida posposición del auxiliar *han* que realza, por la violencia de la construcción, el segmento que sufrirá la iteración y «transportará» la idea de hinchazón. *Turgidoli* ha encontrado su equivalente poético por procedimientos fónicos y sintácticos diferentes, claramente perceptibles al oído: *hin- han- tan- llan-.*

La elegancia y erudición de 7 resulta perfectamente sostenida en la traducción: la «crispación» imperceptible de otros poemas, se ofrece aquí a la vista:

Preguntas, Lesbia, cuántos besos tuyos
me bastarían y me sobrarían.
Tantos como la cifra de la arena
de Libia, en la aromática Cirene,
entre el oráculo solar de Júpiter
y la tumba sagrada del legendario Bato,
o como las estrellas numerosas
que en la noche callada
contemplan los amores
furtivos de los hombres. Tantos, tantos
besos habrás de dar cuando lo beses
al loco de Catulo,
que diré que me bastan y me sobran
si no pueden contarlos los curiosos
ni maldecirlos con su mala lengua.

Apunto un detalle: la epanalepsis de 7. 10 *tantos, tantos,* dinamiza lo que en el original era una comparación rutinaria. Diríase que el traductor aún recuerda la desbordada energía que aplicaba el poeta al cómputo de besos en 5 y le aplica un plus a las estáticas sumas de arenas y estrellas mediante la epa-

nalepsis de *tanto*. Ambos poemas aparecen así ligados por un vínculo más.

Espléndido, brillante y terso, el poema 50. Juan Antonio ha sabido interpretar la fuerte corriente erótica que domina el poema. *Otiosi*, pesadilla de traductores y de intérpretes, se convierte en «dulce no hacer nada»; *lepore...facetiisque*, dos términos caracterizantes de los neotéricos como grupo se vierten, con concisión y brillantez, por «por tu encanto, Licinio, por tus gracias». Destaco también, de pasada, «ni el sueño clausuraba con reposo mis ojos», una solución que parece obvia, una vez que se ha descubierto, sustituyendo con un cultismo derivado del latín el más común *tegeret* (es como si dijera *clauderet)*. Me parece feliz la equivalencia, «como loco» por *toto furore*, y encuentro elogiable una expansión del original que profundiza sus resonancias y acentúa el erotismo del poema: *ocelle*, diminutivo de *oculus*, «ojo», traducido en 3 por «ojos» y «ojitos», se convierte aquí en «porque te quiero yo más que mis ojos», un verso que procede de los epigramas. No quiero olvidarme de *iocunde*, «dulce amigo», nueva expansión a base de un nexo que importa del poema 30 y que contribuye a la ya de por sí apreciable delicadeza del original. La traducción que comentamos viene a enriquecer el debate que tiene lugar a propósito del poema. Muchos de sus intérpretes recurren a la ironía para entender las palabras de Catulo y nosotros interpretamos esto como síntoma del malestar que les ocasiona el que Licinio Calvo, orador famoso, el segundo después de Cicerón, apareciera como objeto de los anhelos eróticos del poeta de Verona. Quizás fuera mejor defensa, más que el recurso a la ironía, el recuerdo del poema 16, donde Catulo pedía que no se confundieran las afirmaciones que se hacen escribiendo poesía con aseveraciones sobre la vida. Continuando con esa línea, podemos ver 50 como un caso de la reflexividad de la literatura, según la cual amar a Calvo equivaldría a escribir versos homoeróticos. El poema sería así exponente programático de la opción catuliana por esta clase de poesía, que aparece, por ejemplo, en el próximo poema 48 —cuya brillante traducción también queremos destacar.

Los poemas largos de Catulo son la parte más olvidada de su producción en la tradición reciente, porque, antes de nada, se impone la versión del Catulo lírico, del enamorado de Lesbia, incluso del satírico. Sin embargo, en la Antigüedad fueron los que ejercieron mayor influencia, sobre todo en Virgilio, especialmnente el 64, por la nobleza y elevación de su lenguaje. Quizás por estos mismos motivos son un desafío para traductores. No tememos afirmar que es ante esta difícil tarea donde la traducción de J. A. González Iglesias se muestra a la altura del desafío. No pierde en ningún momento la tensión, no ceja ante el pulimiento, el esplendor y el carácter retórico del original, y los devuelve en versos castellanos de factura clásica, echando mano de los recursos que la rica tradición poética española le ofrecía. El texto adopta a veces un color modernista: «púrpura que pigmenta rojo licor de múrice», otras retiene la delicadeza del original «de un casto y breve lecho que exhalaba suaves / aromas...» o su carácter épico: «surgido de las costas del Pireo sinuosas». O este otro, de despojada desnudez, en consonancia con el contenido: «Y esta costa sin casas, ínsula desolada.» Una expresión convencional en latín se transforma en esta joya castellana: «movida por las olas / enormes de la pena» o, como traductor, da con la solución más sencilla al verter *mitra* por «toca». Pocos dudarán de la musicalidad de estos versos, donde el ritmo acentual y las armonías vocálicas contribuyen a reproducir con justeza y eficacia las cualidades del original: «o del redondo bronce sacaban finos sones / muchos roncos mugidos exhalaban los cuernos». En resumen, González Iglesias nos vuelve perceptible el legado de Catulo. Para hacerlo no rehúye recurrir como traductor a la expresión elevada que tan bien se adapta a su propio genio como creador poético. El tremendo impacto que el veronés produjo en el lenguaje poético convencional de la épica y elegía latinas se hace sensible cuando descubrimos lo «traducibles» que pueden ser sus versos a otros que se ahorman impecablemente según las normas de la tradición culta castellana.

¿Hace falta decir una palabra sobre la libertad que debe concedérsele a un traductor? A quien quiera meditar sobre

esta cuestión, me permito recomendarle la lectura del 76, uno de los más nobles poemas de Catulo, aquel que, según algunos, es el mejor jamás escrito en lengua latina. No coinciden en el número de versos: González Iglesias evita el alejandrino para traducir los dísticos elegíacos, dándonos tiradas de endecasílabos. Tampoco aspira a reproducir el movimiento de la sintaxis catuliana, un tanto pesado y reiterativo, ni siente un respeto reverencial por el léxico, sino por lo que significa más allá de las equivalencias literales. La recreación, sin embargo, sigue verso por verso el original, sin permitirse perder ni un ápice de su riqueza semántica. A veces reinterpreta, para bien y con gran acierto, una sugerencia del verso latino: así «que cual sierpe insidiosa paraliza» desarrolla la imagen contenida en *subrepens;* en otras ocasiones glosa expresiones concisas como *dis inuitis* por «ahora que sabes / que los dioses están en contra tuya». El ritmo entrecortado de las sintaxis del centro del poema, vv. 13-16,

difficile est longum subito deponere amorem,
    difficile est, uerum hoc qua lubet efficias:
una salus haec est, hoc est tibi peruincendum,
    hoc facias, siue id non pote siue pote.

es reproducido en una especie de *stacatto:*

Difícil es dejar súbitamente
un largo amor. Difícil, pero hacerlo
es necesario, cueste lo que cueste.
Tu salvación es ésa, y es la única,

verso este que es una feliz reproducción literal de *una salus haec est.*

Con un firme tino para ampliar donde hace falta o ceñirse literalmente, cuando lo juzga necesario, Juan Antonio culmina con gran éxito este difícil poema con un hallazgo. Es la traducción de *pro pietate mea* por «por mi vida» en la frase «concedédmelo, dioses, por mi vida». *Pietas* por «vida» no puede aparecer en ningún diccionario y, sin embargo, en este contexto, cuando es la virtud, la rectitud, la responsabilidad y, en

una palabra, la honradez o la bondad *de toda una una vida*, de toda la vida del poeta, los que se ponen en juego, resulta una traducción tan inesperada como penetrante. Una auténtica intepretación y un final más redondo, si cabe, que el original, pues el sustantivo abstracto y colectivo *vida*, tiene una formidable capacidad conclusiva.

De entre los epigramas destaco el poema 110:

Aufillena, bonae semper laudantur amicae:
accipiunt pretium, quae facere instituunt.
tu, quod promisti mihi quod mentita inimica es,
quod nec das et fers saepe, facis facinus.
aut facere ingenuae est, aut non promisse pudicae
Aufillena fuit: sed data corripere
fraudando officiis, plus quam meretricis auarae <est>,
quae sese toto corpore prostituit.

Aufilena, las buenas
amigas siempre son dignas de elogio:
cobran tarifa por lo que han fijado.
Pero tú, que me hiciste una promesa
y me engañaste, eres mi enemiga.
Siempre estás que no das y que te llevas.
Por lo tanto, cometes un delito.
De honradas es cumplir, y de decentes
no prometer, así debiera ser,
Aufilena. Distinto es ventilarse
lo que te dan. Estamos ya en un fraude
mayor que el de una puta avariciosa
que prostituye toda su persona.

Su rara originalidad viene producida, especialmente, por la forma que tiene de no respetar —de romper— la sintaxis latina en estructuras superiores a la frase, buscando otro molde sintáctico, con puntuaciones y aproximaciones inesperadas o disjunciones inéditas. El poema resulta así familiar porque dice las mismas cosas, pero provoca las suficientes sorpresas como para que la nueva angulación con que se enfocan destaque más que el fondo conocido. Así se logra otra manera, o, si se quiere, una *manera* propia.

Para concluir, quisiéramos destacar la conciencia que tiene el poeta-traductor de que la tradición enriquece el texto. Así, los efectos del texto de Catulo no se detienen en lo que el poeta quiso decir, sino en las resonancias que despiertan en esos lectores atentos que son los traductores. Diríamos que entre original y traductor se interpone la memoria poética, esos millares de versos que transitaron por sendas parecidas a las de Catulo y que el traductor no sabe ni quiere omitir, porque le vienen a la mente, cuando traduce. Ya hemos hablado de la conciencia de participar en un juego intertextual que revela el verso «Me parece, sí, igual a un dios», *Ille mi par esse deo uidetur.* Pero en una línea no menos evidente tenemos la traducción de *otiosi* por «dulce no hacer nada», a su vez traducción del célebre *motto, il dolce far niente.* Igualmente destacable, aunque el intertexto no pertenezca al lenguaje poético, sino a la cultura política universal, es el acertado «Endecasílabos del mundo, uníos» del poema 42. Muy cerca, en el poema 41. 8 es el folclore popular el que resuena en la traducción de *nec rogare / qualis sit solet aes imaginosum:* «espejo, / espejito, ¿soy guapa?» El traductor, entrando a fondo en la misma estética de Catulo, quien se complacía en divertimentos que aunaban erudición y gusto por lo popular, nos recuerda que en literatura ningún traductor puede aspirar a restaurar un original con ojos inocentes o no contaminados por la memoria de otros múltiples textos. En esta enumeración de pasajes originales enriquecidos por el paso del tiempo, dejamos para el final la contribución de Juan Antonio González Iglesias al aniversario del *Quijote* cuando traduce 67. 46 *quem dicere nolo / nomine* por «de cuyo nombre no quiero acordarme».

BIBLIOGRAFÍA

Quien quiera hacerse una idea de lo copiosa que es la bibliografía acerca de cualquier aspecto de la vida o la obra de Catulo, no tiene más que asomarse a Internet y se quedará asombrado. Para orientar al lector en esa prodigiosa maraña de libros, artículos, ediciones o comentarios en cualquier idioma, tenemos una excelente selección de la obras de referencia de H. Harrauer, *A Bibliography to Catullus*, Hildesheim 1979 y J. P. Holoka, *G. Valerius Catullus*, Nueva York 1985. El lapso de tiempo comprendido entre esas obras y la actualidad puede rellenarse con J. Granarolo, «Catulle 1960-1985», *Lustrum* 86-87, 65-116, y el español Marcos Ruiz Sánchez, *Confectum carmine*, II. *En torno a la poesía de Catulo*, Murcia 1996, 371-414, además de la edición de Thomson de 1997, quien especifica los artículos más útiles al pie de cada poema, continuando una práctica que también puede verse en el comentario de Quinn de 1973 o en Ramírez de Verger, 1988. H. Dettmer, *Love by the Numbers, Form and Meaning in the Poetry of Catullus*, Nueva York 1997, 329-351, o M. B. Skinner, *Catullus in Verona. A Reading of the Elegiac Libellus, Poems 65-116*, Columbus 2003, 229-243, sirven en mi opinión para cubrir los años más recientes. Para España resultan de gran utilidad Arturo Soler Ruiz, *Catulo, Poemas. Tibulo, Elegías*, Madrid 1993, 53-60, y V. Cristóbal, *Catulo*, Madrid 1996, 89-94 (con una buena selección general). En plena corrección de pruebas ha llegado a mis manos el libro de A. Pérez Vega y A. Ramírez de Verger, *C. Valerii Catulli Carmina, Catulo Poemas*, Huelva 2005. Se trata de una edición crítica con introducción, bibliografía selecta, texto, traducción, comentario y apéndices. Lamentamos no haber podido hacer uso de este reciente instrumento de trabajo, que auguramos utilísimo para los estudios catulianos.

Nuestra forma de proceder será ecléctica. Para cada uno de los poemas el lector puede tener seguro que hemos incorporado los hallazgos de los más importantes comentarios acerca de Catulo (especialmente los de Lenchantin, Fordyce, Quinn, Goold, Syndikus, Thomson).

Con esta mención nos excusamos de tener que citarlos en cada momento. Donde nos ha parecido oportuno, hemos ampliado el campo hasta incorporar aquellos artículos de los que somos particularmente deudores. Esto ocurre, sobre todo, en los poemas largos, pero también en algunos poemas breves. Con ello, lo que hemos perdido en sistematicidad creemos haberlo ganado en originalidad: el lector puede estar seguro de que, si no están todos lo que son, tarea para la que no nos consideramos capaces, sí que han sido leídos todos los que están.

Por las mismas razones, la bibliografía general no pretende ser exhaustiva, sino selectiva, atendiendo a los libros y artículos que hemos utilizado realmente. Llega un momento en que hay que elegir entre una selección responsable y cuidada y una exhaustividad impersonal, para la que remitimos a los numerosos lugares de Internet donde figuran bibliografías sobre Catulo. Dejamos al juicio del lector el veredicto sobre lo adecuado o inadecuado de nuestras opciones.

Ediciones críticas sin comentarios

ELLIS, R., *Catulli Carmina*, recognovit brevique adnotatione critica instruxit..., Oxford 1904 (reimp. 1910, 1919, 1923, 1928, 1937).

MYNORS, R. A. B., *C. Valerii Catulli Carmina*, recognovit brevique adnotatione critica instruxit..., Oxford 1958 (reimp. corr. 1960).

PASCAL, C., *Q. Valerii Catulli Carmina*, recensuit, praefatus est, appendicem criticam addidit, Turín 1916.

SCHUSTER, M. y EISENHUT, W., *Catulli Veronensis Liber*, Leipzig 1958[3].

THOMSON, D. F. S., *Catullus. A Critical Edition*, Chapel Hill 1978.

Ediciones con comentarios

BONIFAZ NUÑO, R., *Caii Valerii Catulli Veronensis Liber, Cayo Valerio Catulo, Cármenes*, México 1969 (introducción, versión rítmica y notas).

DOLÇ, Miguel, *G. Valerio Catulo. Poesías*, Barcelona 1963 (introducción, traducción y notas).

ELLIS, R., *A Commentary on Catullus*, Oxford 1889[2].

FORDYCE, C. J., *Catullus. A Commentary*, Oxford 1978 (con correcciones =1961).

FRIEDRICH, G., *Catulli Veronensis Liber*, Leipzig y Berlín 1908.

GODWIN, J., *Catullus, Poems 61-68*, Warminster 1995 (introducción, traducción y comentarios).

GOOLD, G. P., *Catullus*, Londres, 1989[2] (corr.) (=1983) (introducción, traducción y notas).
KROLL, W., *C. Valerius Catullus*, Stuttgart 1960[5] (=Breslau 1922). Cada una de las ediciones del comentario de Kroll consta de una puesta al día bibliográfica.
LAFAYE, G., *Catulle, Poésies*, París 2002[13] (=1923).
LENCHANTIN DE GUBERNATIS, M., *Il libro di Catullo*, Turín 1988 (1ª reimp. 1928) (introducción, texto y comentario).
PETIT, J., *Catulo, Poesías*, ed. de Juan Flors, Barcelona, Madrid, Lisboa 1950 (introducción, texto, traducción y notas).
— *Poesías de Catulo*, Barcelona 1981[2] (=1974[1]).
— y VERGÉS, J., *G. Valeri Catul: Poesies*, Barcelona 1928.
QUINN, K., *Catullus, The Poems*, Londres 1979 (=1973[2]) (introducción, texto revisado y comentarios).
SYNDIKUS, H. P., *Catull, Eine Interpretation*, I. *Die Kleinen Gedichte* (1-60), Darmstadt 1984.
— *Catull. Eine Interpretation*, II. *Die grossen Gedichte* (61-68), Darmstadt 1990.
— *Catull. Eine Interpretation*, III. *Die Epigramme* (69-116), Darmstadt 1987.
THOMSON, D. F. S., *Catullus*, Toronto 1997 (comentarios textuales e interpretativos).

Traducciones al español

CASASÚS, J. D., *Las Poesías de Cayo Valerio Catulo*, México 1905.
HERRERO LLORENTE, V. J., *Catulo. Poesías*, Madrid 1967.
NÚÑEZ, A., *Catulo. Cincuenta poemas*, Madrid 1984.
PÉREZ DEL CAMINO, M. N., *Poesías de Catulo*, Madrid 1878.
RAMÍREZ DE VERGER, A., *Catulo: Poesías*, Madrid 1988.
RODRÍGUEZ TOBAL, J. M., *Catulo. Poesía completa*, Madrid 1991.
SOLER RUIZ, A., *Catulo, Poemas. Tibulo, Elegías*, Madrid 1993.
TORRENS BÉJAR, *Catulo y Tibulo*, Barcelona 1969.

Estudios

AKBAR KHAN, H., «C. 45: What sort of irony?», *Latomus* 27, 1968, 3-12.
ARCAZ POZO, J. L., «Catulo en la literatura española», *CFC* 22, 1989, 249-286.
ARKINS, B., *Sexuality in Catullus*, Hildesheim 1982.
AUSTIN, R. G. *Cicero, Pro M. Caelio oratio*, Oxford 1960[3] (=1988).

BARDON, H., *L'art de la composition chez Catulle*, París 1943.
— *La littérature latine inconnue*, tomo I, París 1952, 325-371.
— *Propositions sur Catulle*, Bruselas 1970.
BARWICK, K., «Zu Catull c. 55 und 58a» *Hermes* 63, 1928, 66-80.
BÉCARES, V. y PORDOMINGO, F., «Lírica Griega, Safo, Fr. 2 D = 31 L.-P», en C. Codoñer (coord.), *El comentario de textos griegos y latinos*, Madrid 1979, 27-45.
— PORDOMINGO, F., CORTÉS, R. y FERNÁNDEZ CORTE, J. C. (eds.), *La intertextualidad en las literaturas griega y latina*, Madrid-Salamanca 2000.
BLOCK, E., «Carmen 65 and the Arrangement of Catullus 'Poetry», *Ramus* 13, 1984, 48-59.
BOISSIER, G., *Cicerón y sus amigos*, México 1986 (=1865).
BOYLE, A. J., *Roman Epic*, Londres 1993.
BRAGA, D., *Catullo e i poeti greci*, Messina 1950.
BRAMBLE, J. C., «Structure and ambiguity in Catullus LXIV», *PCPhS* n. s. 16, 1970, 22-41.
BRIOSO, M., «Algunas consideraciones sobre la "poética" del Helenismo», en *Cinco lecciones sobre cultura griega*, Sevilla 1990.
BUCHHEIT, V., «Catulls Dichterkritik in C. 36», *Hermes* 87, 1959, 309-327.
CAIRNS, F., «Catullus 27», *Mnemosyne* 28, 1975, 24-29.
CAMERON, A., *Callimachus and his Critics*, Princeton 1995.
CASASÚS, J. D., *Cayo Valerio Catulo. Su vida y sus obras*, México 1904.
CASTRILLO, C., CORTÉS, R. y FERNÁNDEZ CORTE, J. C., «Lírica latina: Catulo 5», en C. Codoñer (coord.), *El comentario de textos griegos y latinos*, Madrid 1979, 47-88.
CITRONI, M., «Satira, epigramma, favola», en F. Montanari (ed.), *Poesia Latina*, Roma, 1995, 133-208.
CLAUSEN, W. V., «Catullus and Callimachus», *HSCPh* 74, 1970, 85-94.
— «La nueva orientación de la poesía», en E. J. Kenney y W. V. Clausen, *Latin Literature*, Cambridge 1982, 206-236.
CODOÑER, C. (coord.), *El comentario de textos griegos y latinos*, Madrid 1979.
— (ed.), *Historia de la literatura latina*, Madrid 1997.
COLACLIDES, P., «Odi et amo. Un lecture linguistique du c. LXXXV de Catulle», en S. Kresic (ed.), *Contemporary Hermeneutics and Interpretation of Classical Texts*, Ottawa 1981, 227-233.
COMMAGER, S., «Notes on Some Poems of Catullus», *HSCPh* 65, 1965, 83-110.
CONTE, G. B., *Memoria dei poeti e sistema letterario*, Turín 1974.
COPLEY, F. O., «Catullus 38», en K. Quinn (ed.), *Approaches to Catullus*, Cambridge 1972, 187-191.

— «Emotional conflict and its significance in the Lesbia-Poems of Catullus», *AJP* 70, 1949, 22-40.
CORBEILL, A., «Dining Deviants in Roman Political Invective», en J. P. Hallet y M. B. Skinner (eds.), *Roman Sexualities*, Princeton 1997, 99-128.
CORTÉS TOVAR, R., «Catulo en Pedro Salinas», *CFCELat.* 10, 1996, 83-98.
— y FERNÁNDEZ CORTE, J. C. (eds.), *Bimilenario de Horacio*, Salamanca 1994.
COURTNEY, E., *The Fragmentary Latin Poets*, Oxford 1993.
CRISTÓBAL, V., «Una comparación de clásico abolengo y larga fortuna», *CFCELat.* 2, 1992, 157-187.
— *Catulo*, Madrid 1996.
DECREUS, F. y DEROUX, C. (eds.), *Hommages à Josef Veremans*, Bruselas 1986.
DEROUX, C., «Mythe et vécu dans l'épyllion des Noces de Thétis et Pélée», en F. Decreus y C. Deroux (eds.), *Hommages à Josef Veremans*, Bruselas 1986, 65-85.
— «Le plus mauvais de tous les poètes et le meilleur de tous les avocats», en *Hommages à H. Bardon*, Bruselas 1985, 124-138.
— «L'identité de Lesbie», *ANRW* I, 3, 1973, 390-416.
DETTMER, H., *Love by the Numbers, Form and Meaning in the Poetry of Catullus*, Nueva York 1997.
ELDER, J. P., «Catullus' Attis», *AJP* 68, 1947, 395-403.
FEDELI, P., *Il Carme 61 di Catullo*, Friburgo 1972. (Hay traducción revisada, *Catullus' Carmen 61*, Amsterdam 1983[2].)
— *Introduzione a Catullo*, Roma-Bari 1990.
— «Bucolica, lirica, elegia», en F. Montanari (ed.), *Poesia latina*, Roma 1995.
FEENEY, D. C., *The Gods in epic*, Oxford 1991.
— «"Shall I Compare Thee...?" Catullus 68b and the Limits of Analogy», en T. Woodman y J. Powell (eds.), *Author and Audience in Latin Literature*, Cambridge 1992, 33-44.
FERGUSON, J., *Catullus*, Oxford 1988.
FERNÁNDEZ CORTE, J. C., «Del sentido en que se ha aplicado a Catulo y a Horacio el término de poetas líricos y de la sinceridad como criterio valorativo de sus poemas», *Veleya* 7, 1990, 317-336.
— «Catulo y Cicerón (Catulo 49): Nuevos argumentos a favor de una interpretación irónica», en L. Ferreres (ed.), *Treballs en Honor de Virgilio Bejarano*, Barcelona 1991, 201-210.
— «Catulo en Horacio», en R. Cortés y J. C. Fernández Corte (eds.), *Bimilenario de Horacio*, Salamanca 1994, 39-61.

— «Parodia, *renuntiatio amoris* y *renuntiatio amicitiae* en Catulo 11», *Emerita* 63, 1995, 81-101.
— «Catulo y los poetas neotéricos», en C. Codoñer (ed.), *Historia de la literatura latina*, Madrid 1997, 109-122.
— «*Cuniculosae Celtiberiae* de Catulo 37 y la etimología fenicia de *Hispania*», *Voces* 9, 1999-2000, 59-73.
— «El final de las "*Odas* del alarde"», *CFC.ELat.* 19, 2000, 63-77.
— «Otra vez Ariadna en la playa: *Perfide lectule* en *Her.* X.», en V. Bécares, F. Pordomingo, R. Cortés y J. C. Fernández Corte (eds.), *La intertextualidad en las literaturas griega y latina*, Madrid-Salamanca 2000, 267-282.
FERRARI, W., «Catulls carmen 51» (1938), en R. Heine (ed.), *Catull*, Darmstadt 1975, 241-261.
FERRERES, L. (ed.), *Treballs en Honor de Virgilio Bejarano*, Barcelona 1991.
FITZGERALD, W., *Catullan Provocations, Lyric Poetry and the Drama of Position*, Berkeley y Los Angeles 1995.
FORSYTH, P. Y., «The Marriage Theme in Catullus 63», *CJ* 66, 1970, 66-69.
FOUCAULT, M., *Historia de la Sexualidad*, 2. *El uso de los placeres*, Mexico 1986 (=Madrid 1998[12]).
FRAENKEL, E., «Catulls Trostgedicht für Calvus», *Wiener Studien* 69, 1956, 278-288.
— «Vesper adest (Catullus LXII)», *JRS* 45, 1955, 1-8 (=R. Heine (ed.), *Catull*, Darmstadt 1975, 309-324).
— «Two poems of Catullus», *JRS* 51, 1961, 46-53.
FRAZER, J. G. F., *La rama dorada*, México 1969[4] (=México 1944 =Londres 1922).
FREDRICKSMEYER, E. A., «The Beginning and the End of C.'s Longus Amor», *SO* 58, 1983, 63-88.
FUHRER, T., «The Question of Genre and Metre in Catullus' Polymetrics», *QUUC* Nuova Serie 46, núm. 1, 1994, 95-108.
GAMBERALE, L., «Libri e letteratura nel carme 22 di Catullo», *MD* 7, 1982, 143-169.
GOLD, B. K. (ed.), *Literary and Artistic Patronage in Ancient Rome*, Austin 1982.
GRANAROLO, J., «L'époque néoterique ou la poésie romaine d'avant-garde au dernier siècle de la République (Catulle excepté)», *ANRW* I, 3, 1973, 279-360.
— «Catulle 1960-1985», *Lustrum* 86-87/28-29, 65-107.
— *Catulle, ce vivant*, París 1982.
GREENE, E., *The Erotics of Domination*, Baltimore y Londres 1998.
GRIFFIN, J., «Augustan Poetry and the Life of Luxury», en *Latin Poets and Roman Life*, Chapel Hill 1986.

GRIFFITH, R. D., «Catullus '*Coma Berenices* and Aeneas 'Farewell to Dido», *TAPA* 125, 1995, 47-59.
GUTZWILLER, K., «Callimachus '*Lock of Berenice:* Fantasy, Romance and Propaganda», *AJP* 113, 1992, 359-385.
HABINEK, Th. y SCHIESARO A., *The Roman Cultural Revolution*, Cambridge 1997.
— «The invention of sexuality in the world-city of Rome», en Th. Habinek y A. Schiesaro (eds.), *The Roman Cultural Revolution,* Cambridge 1997.
HALLET J. P. y SKINNER, M. B. (eds.), *Roman Sexualities*, Princeton 1997.
HARDIE, Ph., «Questions of Authority: the invention of tradition in Ovid Metamorphoses 15», en Th. Habinek y A. Schiesaro (eds.), *The Roman Cultural Revolution*, Cambridge 1997,182-198.
HAVELOCK, E. A., *The Lyric Genius of Catullus,* Nueva York 1967 (=1929).
HEINE, R. (ed.), *Catull*, Darmstadt 1975.
HEXTER, R. y SELDEN, D. (eds.), *Innovations in Antiquity*, Nueva York 1992.
HEYWORTH, S. J., «Dividing Poems», en O. Pecere y M. D. Reeve, *Formative Stages of Classical Traditions: Latin Texts from Antiquity to the Renaissance*, Spoleto 1995, 117-148.
HORVATH, I. K., «Catulli Veronensis Liber», *AAHA* 14, 1966, 141-173.
HOUSMAN, A. E., *«Praefanda»*, *Hermes* 66, 1931, 402-412.
HUBBARD, T. K., «Catullus 68: The Text as Self-Demystification», *Arethusa* 17, 1984, 29-49.
— «The Catullan Libellus», *Phil.* 127, 1983, 218-237.
JACHMANN, G., «Sappho and Catull», *Rh. M.* 107, 1964, 1-33.
KEITH, A. M., *Engendering Rome, Women in Latin Epic*, Cambridge 2000.
KENNEDY, D., *The Arts of Love, Five Studies in the Discourse of Roman Love Elegy*, Cambridge 1993.
KENNEY E. J. y CLAUSEN W. V. (eds.), II. *Literatura latina*, Madrid 1982.
KING, J. K., «Catullus' Callimaquean Carmina, cc. 65-116», *CW* 81, 1988, 383-392.
KINSEY, T. E., «Irony and structure in Catullus 64», *Latomus* 24, 1965, 911-931.
KLINGNER, F., *Catulls Peleos Epos*, Munich 1956.
KNOX, P. y FOSS, C. (eds.), *Style and Tradition. Studies in Honor of Wendell Clausen*, Stuttgart y Leipzig 1998.
KNOX, P. E., «Ariadne on the rocks: influence on Ovid. Her.10», en P. Knox y C. Foss (eds.), *Style and Tradition. Studies in Honor of Wendell Clausen*, Stuttgart y Leipzig 1998, 72-83.
KONSTAN, D., «Neoteric epic: Catullus 64», en A. J. Boyle, *Roman Epic*, Londres 1993, 59-78.

— *Catullus' Indictment of Rome: The meaning of Catullus 64*, Amsterdam 1977.
— «Self, sex and Empire in Catullus: The construction of a decentered identity», en V. Bécares, F. Pordomingo, R. Cortés y J. C. Fernández Corte (eds.), *La intertextualidad en las literaturas griega y latina*, Madrid-Salamanca 2000, 213-231.
KRESIC, S. (ed.), *Contemporary Hermeneutics and Interpretation of Classical Texts*, Ottawa 1981, 227-233.
KROSTENKO, B. A., *Cicero, Catullus, and the Language of Social Performance*, Chicago 2001.
LA PENNA, A., «Problemi di stile catulliano», *Maia* 8, 1956, 141-160.
LABATE, M., «Forme della letteratura, immagini del mondo: da Catullo a Ovidio», en *Storia di Roma*, II. *L'Impero mediterraneo*, Turín 1990, 923-965.
LAIRD, A., «Sounding out Ecphrasis: Art and Text in Catullus 64», *JRS* 83, 1993, 18-30.
LAURENS, A., «A propos d'une image catulienne (c. 70.4)», *Latomus* 24, 1965, 545-550.
LAURENS, P., *L'abeille dans l'ambre*, París 1989.
LIEBERG, G., «L'ordinamento ed i reciproci rapporti dei carmi maggiori di Catullo», *Riv. Filol. e Istr. class.* 36, 1958, 23-47.
LUQUE, A., *Los dados de Eros*, Madrid 2000.
LYNE, R. O. A. M., *The Latin Love Poets, From Catullus to Horace*, Oxford 1980 (reimp. 1989).
— «The neoteric Poets», *CQ* 28, 1978, 167-187.
MAAS, P., «The cronology of the Poems of Catullus», *CQ* 36, 1942, 79-82 (=*Kleine Scriften*, Munich 1973, 595-600).
MACLEOD, C. W., «The Artistry of Catullus 67» en *Collected Essays*, Oxford 1983, 187-195.
MARTIN, Ch., *Catullus*, New Haven y Londres 1992.
MENÉNDEZ y PELAYO, M., *Bibliografía hispano-latina clásica*, II, Madrid 1951, 1-100.
MILLER, P. A., «Catullus, c. 70: A Poem and its Hypothesis», *Helios* 15, 1988, 127-132.
— *Lyric Texts and Lyric Consciousness*, Austin 1989.
— «Sappho 31 and Catullus 51: The Dialogism of Lyric», *Arethusa* 21, 1993, 183-199.
MONTANARI, F. (ed), *Poesia Latina*, Roma 1995.
MOST, G. W., «On the arrangement of C's carmina maiora», *Philologus* 125, 1981, 109-125.
NÄSSTRÖM, M., *The abhorrence of Love, Studies in ritual and mystic aspects in Catullus's poem of Attis*, Uppsala 1989.
NEWMAN, J. K., *Roman Catullus and the Modification of Alexandrian Sensibility*, Hildesheim 1990.

OFFERMANN, H., «Zu Catullus Gedichtcorpus», *R.M.* 120, 1977, 269-302.
PARKER, H. N., «The Theratogenic Grid», en J. P. Hallet y M. B. Skinner (eds.), *Roman Sexualities*, Princeton 1997, 47-65.
PAVLOCK, B., *Eros, Imitation and the Epic tradition*, Ithaca y Londres, 1990.
PECERE, O. y REEVE, M. D., *Formative Stages of Classical Traditions: Latin Texts from Antiquity to the Renaissance*, Spoleto 1995.
PEDEN, R., «Endings in Catullus», en M. Whitby, Ph. Hardie y M. Whitby (eds.), *Homo Viator, Classical Essays for John Bramble*, Bristol 1987, 95-103.
PEDRICK, V., «*Qui Potis Est, Inquis?* Audience Roles in Catullus», *Arethusa* 19, 1986, 187-209.
— «The Abusive Address and the Audience in Catullan Poems», *Helios* 20, 1993, 173-196.
PENNISI, G., «Il Carme 68 di Catullo», *Emerita* 27, 1959, 88-109; 213-228.
PERUTELLI, A., «Epica e Poesia didascalica», en F. Montanari (ed.), *La poesia latina, forme, autori, problemi*, Roma 1992.
PFEIFFER, R., *Historia de la Filología Clásica*, tomo I, Madrid 1981.
PRESCOTT, H. W., «The Unity of Catullus LXVIII», *TAPA* 71, 1940, 473-500.
PUTNAM, M. C. J., «On Catullus 27», *Latomus* 28, 1969, 850-857.
— «Catullus 66. 7-88», *CP* 55, 1960, 223-228.
— «The art of C. 64», en *Essays on Latin Lyric, Elegy and Epic* (=*HSCP* 65, 1961), Princeton 1982, 45-85.
QUINN, K. (ed.), *Approaches to Catullus*, Cambridge 1972.
— *Catullus. An Interpretation*, Londres 1972.
— *The Catullan Revolution*, Londres 1969 (imp. rev. =1959).
— «The commentator's task», en K. Quinn (ed.), *Approaches to Catullus*, Cambridge 1972.
— «Trends in Catullan Criticism», *ANRW* I, 3, 1973, 369-389.
— «Emergence of a Form: the Latin Short Poem», en *Latin Explorations: Critical Studies in Roman Literature*, Nueva York 1963, 59-83.
RAWSON, E., «The identity problems of Cornificius», *CQ* 28, 1978, 188-201.
RICHARDSON, L., Jr., «Furi et Aureli, comites Catulli», *CP* 58, 1963, 93-106.
RICHLIN, A., «Systems of Food Imagery in Catullus», *CW* 81, 1988, 355-363.
ROSS, D. O., *Backgrounds to Augustan Poetry: Gallus, Elegy and Rome*, Cambridge 1975.
— *Style and Tradition in Catullus*, Cambridge, Mass., 1969.
ROTHSTEIN, M., «Catull und Lesbia», *Phil.* 78, 1922, 1-34.

RUIZ SÁNCHEZ, M., *Confectum carmine*, I. *En torno a la poesía de Catulo*, Murcia 1996.
— *Confectum carmine*. II. *En torno a la poesía de Catulo*, Murcia 1996.
SANDY, G. N., «Catullus 63 and the theme of the marriage», *AJP* 92, 1971, 185-195.
SARKISSIAN, J., *Catullus 68: An Interpretation*, Leiden 1983.
SCHAEFFER, J. M., *Qu'est-ce qu'un genre litteraire?*, París 1989.
SCHMIDT, E. A., «Catulls Anordnung seiner Gedichte», *Phil.* 117, 1973, 215-242.
— «Das Problem des Catullbuches», *Phil.* 123, 1979, 216-231.
— «Ariadne bei Catull und Ovid», *Gymn.* 74, 1967, 489-501.
— *Catull*, Heidelberg 1985.
SCHNELLE, I., *Untersuchungen zu Catulls Dichterischer Form*, Leipzig 1933.
SCHWABE, L., *Quaestiones Catullianae*, Giessen 1862.
SEGAL, C. P., «The Order of Catullus, Poems 2-11», *Latomus* 27, 1968, 305-321.
SELDEN, R., «Ceueat lector: Catullus and the Rhetoric of Performance», en R. Hexter y D. Selden (eds.), *Innovations in Antiquity*, Nueva York 1992, 461-512.
SELLAR, W. Y., *The Roman Poets of the Republic*, Oxford 1905[3].
SHIPTON, K. M. W., «The "Attis" of Catullus», *CQ* 36, 1987, 444-449.
SKINNER, M. B., «The Unity of Catullus 68: The Structure of 68a», *TAPA* 103, 1972, 495-512.
— «Parasites and Strange Bedfellows: A Study in Catullus' Political Imagery», *Ramus* 8, 1979, 137-152.
— *Catullus' Passer. The arrangement of the Book of Polymetric Poems*, Salem 1981.
— «Pretty Lesbius», *TAPA* 112, 1982, 197-208.
— «Clodia Metelli», *TAPA* 113, 1983, 273-287.
— «Aesthetic patterning in Catullus...», *CW* 81, 1988, 337-340.
— «Ut decuit cinaediorem: Power, Gender and Urbanity in Catullus 10», *Helios* 16, 1989, 7-23.
— «Ego mulier: The construction of male sexuality in Catullus», en J. Hallett y M. B. Skinner (eds.), *Roman Sexualities*, Princeton, 1997, 129-150.
— *Catullus in Verona. A Reading of the Elegiac Libellus, Poems 65-116*, Columbus 2003.
SOLODOW, J. B., «Forms of literary criticism in Catullus: polymetric vs. epigram», *CP* 84, 1989, 312-319.
SWEET, D. R., «Catullus 11: a Study in Perspective», *Latomus* 41, 1987, 510-526.
THOMAS, R. F., «Catullus and the Polemics of Poetic Reference (Poem 64. 1-18)», *AJPh* 103, 1982, 144-164.

— «Sparrows, Hares, and Doves: A Catullan Metaphor and its Tradition», *Helios* 20, 1993, 131-142 (=*Reading Virgil and His Texts, Studies in Intertextuality*, Ann Arbor 1999, 52-67).

TOWNEND, B., «The unstated climax of Catullus 64», *G & R*, 30, 1983, 21-30.

TRÄNKLE, H., «Neoterische Kleinigkeiten», *MH* 24, 1967, 87-103.

VAN SICKLE, J., «Poetics of opening and closure in Meleager, Catullus and Gallus», *CW* 75, 1981, 65-75.

VEYNE P., *La elegía erótica romana, el amor, la poesía y el Occidente*, México 1991.

VILLENA, L. A. de, *Catulo*, Madrid 1979.

WEBSTER, T. B. L., «The Myth of Ariadne from Homer to Catull», *G & R* 13, 1966, 22-31.

WEINREICH, O., «Catulls Attisgedicht», en R. Heine (ed.), *Catull*, Darmstadt 1975, 325-359 (=Mélanges Franz Cumont, 1936).

— *Die Distichen des Catull*, Tübingen 1926.

— «Catull c. 60», *Hermes* 87, 1959, 75-90.

WHEELER, A. L., *Catullus and the Traditions of Roman Poetry*, 1934.

WHITBY, M., HARDIE, Ph. y WHITBY, M. (eds.), *Homo Viator, Classical Essays for John Bramble*, Bristol 1987.

WHITE, P., «Positions for Poets in Early Imperial Rome», en B. K. Gold (ed.), *Literary and Artistic Patronage in Ancient Rome*, Austin 1982, 50-66.

WILAMOWITZ-MÖLLENDOFF, U. von, *Hellenistische Dichtung in der Zeit des Kallimachos*, Berlín 1924.

WILKINSON, L. P., en *L'influence grecque sur la poésie latine de Catulle à Ovide*, Vandoeuvres-Genève 1956, 47-48.

WILLIAMS, C. A., *Roman Homosexuality*, Oxford 1999.

WILLS, J., *Repetition in Latin Poetry, Figures of allusión*, Oxford 1996.

WINTER, T. N., «Catullus purified: A brief history of Carmen 16», *Arethusa* 6, 1973, 257-265.

WISEMAN, T. P., *Catullan Questions*, Leicester 1969.

— *Cinna, the Poet, and Other Roman Essays*, Leicester 1974.

— «*Pete nobiles amicos*: Poets and Patrons in Late Republican Rome», en B. K. Gold (ed.), *Literary and Artistic Patronage in Ancient Rome*, Austin 1982, 28-49.

— *Catullus and His World. A Reappraisal*, Cambridge 1985.

WOODMAN, T. y POWELL, J. (eds.), *Author and Audience in Latin Literature*, Cambridge 1992.

YARDLEY, J. C., «Copia Scriptorum in C. 68.33», *Phoenix* 32, 1978, 337-339.

ZETZEL, J. E. G., «Catullus, Ennius and the Poetics of Allusion», *Illinois Classical Studies* 8, 1983, 261.

CARMINA

POESÍAS